PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO · V · FASC. · X

MARZO · MCMXXV

Cave proprie, Segherie,
Laboratori, Studio artistico per Scultura e
Architettura. Materiali per Mosaico: Cubetti e Granulati. Preparazione
di Mosaici applicati su carta pronti per la messa in
opera. Ufficio tecnico per progetti,
Disegni et Preventivi.

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

TUTTI I PRODOTTI SONO PREPARATI CON FORMULE DEL DOTTOR AJMAR

CARTE PATINATE
PER L'INDUSTRIA GRAFICA

ILLUSTRAZIONE LUCIDA SPECIALMENTE ADATTA PER TRICROMIA

ILLUSTRAZIONE OPACA PER LAVORI ARTISTICI IN TIPOGRAFIA

CARTA PER CROMOLITOGRAFIA
PER TUTTI I PROCESSI DI STAMPA LITOGRAFICA A PIÙ COLORI

CARTONCINO PER CROMOLITOGRAFIA E TIPOGRAFIA

CARTONCINO PER CARTOLINE ILLUSTRATE

PRODOTTI SENSIBILI
PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER RADIOGRAFIA

FILMS PER LA CINEMATOGRAFIA E LA FOTOGRAFIA

QUADRI - MOBILI - STATVE ED OGGETTI D'ARTE

VIA FLAMINIA, 126 TELEFONO 21822

MACCHINA PER SCRIVERE

"TRIUMPH"

LA MIGLIORE FRA TUTTE!

Ha un solo difetto: NON SI GUASTA MAI!!

Lo attestano i competenti. Lo confermano i clienti. Costa meno delle altre.

AGENTE ESCLUSIVO **ALFREDO TOMBOLINI** Campione italiano di Dattilografia

Via Pietro Verri, 13 (neg.) Telef. 667 MILANO quasi angolo Via Monte Napoleone

---

Macchine d'occasione d'ogni marca - Riparazioni - Cambi - Accessori - Scuola di Dattilografia

CERCANSI SUB-AGENTI SULLE ZONE CHE FOSSERO ANCORA SCOPERTE

Cantagalli

Maioliche Artistiche

=

Decorazioni Architettoniche

=

Riproduzioni Della Robbia

Sede . . . : Firenze - *Porta Romana*

Succursale: Roma - *Via Babbuino, 182*

CASA EDITRICE D'ARTE

BESTETTI & TUMMINELLI

MILANO - ROMA

REPARTO INDUSTRIALE

ESECUZIONE PERFETTA ED ARTISTICA DI OGNI LAVORO GRAFICO DI PROPAGANDA E RÉCLAME

AFFISSI MURALI - CARTELLI RÉCLAME - CARTOLINE ILLUSTRATE - CATALOGHI - OPUSCOLI - ALMANACCHI DIPLOMI - ETICHETTE - STAMPATI COMMERCIALI

IN CROMOLITOGRAFIA - FOTOLITOGRAFIA - TRICROMIA FOTOTIPIA - TIPOGRAFIA - ACQUAFORTE, ECC.

PER BOZZETTI ARTISTICI - SCHIZZI E PREVENTIVI RIVOLGERSI A TUTTE LE SEDI DELLA CASA:

MILANO (20) - Viale Piave, 20 Telef. 20-900
ROMA (15) - Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) - Piazza S. Marco Telef. 1-16
FIRENZE (2) - Palazzo dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI (4) - Via D. Morelli (già Via Pace), 14-16

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE MARS 1925

NEUF TABLEAUX À LA RECHERCHE D'UNE ATTRIBUTION - I, PAR BERNARD BERENSON, AVEC 28 ILLUSTRATIONS ET UNE PLANCHE EN COULEURS.

Bernard Berenson raconte ici ce qu'il appelle sa dernière aventure de chasse. Depuis longtemps déjà il avait le désir d'expliquer ce que contient le mysterieux verbe " attribuer ". Mais au lieu de filer une théorie et de composer un traité sur la Méthode, il préfère, pour ne pas fatiguer sa patience et celle du lecteur, nous dire, comment il arriva à découvrir l'auteur de neuf petits tableaux désormais dispersés par le monde. Il nous fait assister à son travail de savant, alimenté par cette inépuisable connaissance de notre peinture et surveillé par cette sagacité de discernement que nous connaissons tous. Et, comme il est aussi un écrivain délicieux, cet exposé d'une aventure de l'intelligence offre au lecteur un plaisir frais et nouveau.

Bernard Berenson commence par nous faire minutieusement connaître les " dramatis personae ", les neuf tableaux avec Saint Thomas d'Aquin, et Saint Dominique, Saint Jean et Jésus. Son oeil se pose avec une sûreté aigüe sur les choses qui seront essentielles pour la démonstration, souvent des menus détails qui échappent facilement au profane, et donne ainsi une leçon pratique sur la manière dont une oeuvre d'art doit être regardée. Ayant reconnu le gibier il part en chasse et se met sur sa piste pour le rejoindre dans sa tanière. Il l'entoure lentement mais inexorablement. Les peintures apparaissent d'une manière très claire du XVème siècle italien. Mais de qui ? de quand ? Voici alors le critique au travail. Dans cette première partie de son essai il ne s'occupe que des architectures representées dans ces tableaux. Chaque détail devient dans ses mains un argument puissant: les portes, les piliers, les montants, les balcons, les cheminées. Et peu à peu il démontre que le tableau ne peut être que de l'Italie du Nord, et plus précisément de la région vénitienne, et mieux encore de Vérone. La tanière est rejointe. Maintenant on va suivre d'autres indices pour attraper enfin le gibier caché.

LAQUES VÉNITIENNES DU XVIIIème SIÈCLE, PAR GIUSEPPE MORAZZONI, AVEC 16 ILLUSTRATIONS.

Il y eut en Europe au XVIIIème siècle une invasion de modes chinoises. Les porcelaines et les laques furent estimées parmi les objets d'art les plus précieux et l'on chercha à les imiter de toute façon dans la technique et quelquefois dans le style. M. Morazzoni trace ici sommairement l'histoire de l'art de laquer à Venice qui rivalisa, sur ce point, et surpassa par de certains côtés, la France et Paris. Il nous parle de l'organisation des artistes, de leur manière de travailler, de leur goût, de leurs recettes et de leurs inventions, comme celle-ci, toute vénitienne, de substituer sur les meubles à décoration peinte à la laque, une décoration plus économique, mais non moins gracieuse, au moyen des images coloriées appliquées sur le bois. Et il illustre son écrit par une série d'objets les plus variés: bureaux, commodes, plateaux, lits, etc., qui sont souvent d'exquises oeuvres d'art et presque toujours inconnus ou oubliés.

in Ogni casa

devono brillare i mobili

DALMONTE
ACME
MILANO

CARDINI di OTTONE DORATO
signorili, luminosi, inalterabili

OCCASIONE RARA
PER SOLE LIRE

LETTO
ottone tipo
RECLAM
formato
cm. 90x200

250

Completo
con elastico
ORIGINALE
a rete metallica
rinforzata

DOMANDATE ANCHE le toilette, i comodini e gli accessori dello stesso stile moderno.

NON PERDETE TEMPO ad esaminare le scadenti imitazioni.
"CARDINI" è nome conosciuto di garanzia.

CATALOGHI GRATIS

SOMNIA LAETA
ALFREDO CARDINI

ALFREDO CARDINI
OMEGNA

SUMMARY OF THE MARCH ISSUE, 1925

NINE PAINTINGS IN SEARCH OF AN ATTRIBUTION - I, BY BERNARD BERENSON, WITH 28 ILLUSTRATIONS AND ONE COLOURED PLATE.

Bernard Berenson here narrates what he calls his latest hunting adventure. For some time he had felt a desire to explain at last what lies in the mysterious verb "to attribute". But instead of weaving a theory and composing a treatise on the Method, he has, in order not to try his own patience and that of his readers, chosen to give us with abundance of particulars how he came to discover the painter of nine panels now dispersed about the world. He allows us to come into intimate contact with his work of research, carried out in the light of his inexhaustible knowledge of italian painting, and guided by that sagacious intellect of his for which he is so well known. And since as all know, he is also a delightful writer, this narration of an adventure in the realm of intellect affords the reader a pleasure that is at once fresh and new.

Bernard Berenson begins by making us minutely acquainted with the "dramatis personae", the nine small pictures: scenes in the lives of S. Thomas Aquinas, S. Dominic, S. John and Jesus. His eye falls with unerring discernment on the things essential to his demonstration these often being but minute particulars easily escaping the notice of the profane, and he thus affords a practical lesson as to how a work of art must be looked at.

The paintings are most clearly seen to be Italian and of the XVth century. But where and when were they painted? And it is here that we see the critic at work. In this first part of the article he deals only with the architecture in the paintings. Each detail of architecture becomes in his hands a solid argument, be it doors, pilasters, embrasures, balconies brackets or chimneys. And little by little he shows that the painting can only be of the North of Italy, then, more precisely, of the Veneto region, may of the Veneto of terra firma, and better yet Verona. The lair is reached. Now certainty must be sought from other indications and then the attempt be made to seize the hidden game with a sure hand.

XVIIIth CENTURY VENETIAN LACQUERS BY GIUSEPPE MORAZZONI, WITH 16 ILLUSTRATIONS.

In the XVIIIth century there was an invasion in Europe of Chinese fashions. Porcelains and lacquers were looked upon as among the most precious things and it was sought to imitate them in every way, in technique and at times in style. Signor Morazzoni here briefly outlines the history of the lacquer art in Venice which in certain respects surpassed France and Paris. He tells us of the organizations of the artists, their method of work, their taste, their receipts and inventions, such as that quite Venetian one of replacing the lacquered decorations of furniture with a more economical but no less charming decoration obtained by means of coloured prints attached to the wood. He illustrates his article whith a series of the most varied objects, writing-desks, chests of drawers, trays, beds etc., which are often works of art and almost always unknown or forgotten.

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI · MILANO-ROMA

UGO OJETTI - LUIGI DAMI

ATLANTE
DI STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOLUME I: DALLE ORIGINI DELL'ARTE CRISTIANA ALLA FINE DEL TRECENTO

VOLUME II: DAL QUATTROCENTO ALLA FINE DELL'OTTOCENTO *(in preparazione)*

L'insegnamento della Storia dell'arte nelle scuole secondarie non potrà essere fruttuoso se l'insegnante non avrà a sua disposizione un libro di testo moderno, chiarissimo e agile nella disposizione della materia, ricco d'informazioni sicure e sobriamente sistemate, e di numerose e impeccabili riproduzioni delle opere.

Tale è l'Atlante composto dai due noti scrittori d'arte, secondo il programma ministeriale. Esso non è il solito libro di testo, arido se vuol essere breve, dannosamente verboso se vuol dilungarsi, ma un Atlante nel quale la abbondante informazione grafica è collegata in un indissolubile sistema con la concisa informazione scritta.

Rapide indicazioni inquadrano per le varie epoche le vicende della storia dell'Arte in quelle della storia generale della Civiltà. A ogni periodo d'arte, gruppo di monumenti, o grande figura d'artista è dedicato un breve e sostanziale cenno che ne indica i caratteri, le derivazioni e le connessioni. Segue una sagace scelta di riproduzioni delle opere, in modo che la fisionomia del periodo, dell'artista, della scuola appaia nei suoi lineamenti essenziali. Compendiose diciture illustrano ciascuna riproduzione e mettono in evidenza le particolarità più importanti, completando così il quadro dato dal cenno generale.

Ma il nostro libro non servirà per le scuole soltanto. Nessuna persona colta, nel rinnovato interessamento per la nostra grande arte, potrà fare a meno di questo sommario di Storia dell'Arte Italiana, di un tipo così nuovo e così saggiamente pratico.

Il 1° volume elegantemente rilegato, in 4°, di circa pagine 150 e 725 illustrazioni . . . . L. 28,-

Il 2° volume di circa pag. 250 e circa 1000 illustrazioni (in preparazione) . . . . . L. 38,-

NEI PRIMI NOVE FASCICOLI DEL V ANNO *DEDALO* HA PUBBLICATO:

BERNARD BERENSON: Un Botticelli dimenticato. — ALESSANDRO DEL VITA: Le maioliche del Museo civico di Bologna, I, II, III. — ANTONIO MARAINI: Un disegno sconosciuto di Ingres. — GIUSEPPE MORETTI: Le oreficerie del Museo di Ancona. — LUIGI DAMI: Francesco Mochi. — GINO FOGOLARI: Le più antiche pitture di Gerolamo da Cremona. — EZIO LEVI: L'epopea medioevale nelle pitture del Palazzo Chiaramonte a Palermo. — GIORGIO NICODEMI: L'arca di Berardo Maggi nel Duomo Vecchio di Brescia. — CARLO PLACCI: Il pittore Victor Hammer. — SALVATORE AURIGEMMA: Mosaico con volute decorative ed animali in una Villa Romana di Zliten in Tripolitania. — GIUSEPPE FIOCCO: Francesco Maffei. — POMPEO MOLMENTI: Scaldini Veneziani. — MARIO SALMI: Il Tesoro del Duomo di Milano, I. — CARLO GAMBA: Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina. — UGO OJETTI: L'arte di Vincenzo Gemito e i sette ritratti inediti. — ETTORE MODIGLIANI: Capolavori Veneziani del '700 ritornati in Italia. — MARIO SALMI: Il Tesoro del Duomo di Milano, II. — ANTONIO MARAINI: Il pittore Anselmo Bucci. — PERICLE DUCATI: Gli scavi di Valle Trebba (Comacchio). Un rhyton e quattro balsamari attici. — ORLANDO GROSSO: Il tesoro della Cattedrale di Genova, I. — GIUSEPPE FIOCCO: Due Madonne di Michele Giambono. — ENRICO MORPURGO: Il battesimo di Cristo dell'Ospedale di Pirano. — GIORGIO LUKOMSKI: Palladio in rovina. — GIUSEPPE PATRICOLO: Il Cenotafio nell'arte musulmana dell' Egitto. — LUIGI DAMI: Un nuovo maestro del duegento fiorentino. — G. V. CALLEGARI: Mitria e manipolo a mosaico di penne nel Museo degli Argenti di Palazzo Pitti. — UGO OJETTI: Medaglie italiane. — U. O. Tre quadri di Felice Carena. — LUIGI DAMI: Opere ignote di Margarito d'Arezzo e lo sviluppo del suo stile. — ORLANDO GROSSO: Il Tesoro del Duomo di Genova, II. La tazza di smeraldo e la cassa del *Corpus Domini*. — MARY PITTALUGA: Alcuni ritratti ignorati del Tintoretto. — GINO CHIERICI: Bussole senesi del '700.

CON 510 ILLUSTRAZIONI, SEI TAVOLE A COLORI E OTTO TAVOLE FUORI TESTO.

MAX ROTHSCHILD

ANDREA DI NICCOLÒ

QUADRI
DI
ANTICHI MAESTRI

SACKVILLE GALLERY
28 SACKVILLE STREET, PICCADILLY
LONDON, W. 1

Telegrammi: "Objedar, London" Telefono: Gerrard 3589

CORRADO RICCI

IL TEMPIO MALATESTIANO DI RIMINI

VOLUME DI PAGINE SEICENTOCINQUANTA CON SEICENTOSETTANTA ILLUSTRAZIONI

PREZZO L. 500

INDICE GENERALE DELL'OPERA

Parte I. - I PRINCIPI. Capitolo I. Sigismondo Pandolfo Malatesta. - II. Isotta da Rimini.

Parte II. - GLI ARTISTI. Capitolo III. Il Pisanello, Matteo de' Pasti. - IV. Matteo Nuti, Cristoforo Foschi, Alvise Carpentiere. - V. Leon Battista Alberti. - VI. Agostino d'Antonio di Duccio. - VII. Sigismondo architetto militare.

Parte III. - IL VECCHIO SAN FRANCESCO.

Parte IV. - IL TEMPIO MALATESTIANO. Capitolo IX. Storia dei lavori. - X. L'esterno del Tempio. - XI. Stemmi, imprese, motti. - XII. L'interno. I portastemmi. Il sepolcro di Sigismondo. - XIII. La cappella di Sigismondo. - XIV. La cella delle reliquie. - XV. La cappella d'Isotta. - XVI. La cappella dei Pianeti. - XVII. La cappella della Madonna dell'Acqua e la cella della Vergine Consolatrice. - XVIII. La cappella dei Giuochi infantili. - XIX. La cappella delle Arti liberali. - XX. Conclusione.

DOCUMENTI. Aggiunte. Indice delle illustrazioni. Indice dei luoghi e delle persone. Indice generale.

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI - MILANO-ROMA

Società Nazionale del "GRAMMOFONO"

Il vero "Grammofono" (originale) dalle celebri marche "L'Angelo" e "La voce del padrone" per la perfezione dei suoi meccanismi, l'eleganza squisita del disegno e la finitezza di ogni sua parte si è imposto all'ammirazione di ogni intenditore. La sua voce chiara, forte e naturale riproduce fedelmente le esibizioni dei più famosi artisti.

CARUSO, Tamagno, A. Patti, Titta Ruffo, M. Battistini, L. Tetrazzini, A. Galli Curci, G. Besanzoni, De Muro, B. Gigli, A. Toscanini, ecc., eseguirono dischi esclusivamente per il vero "Grammofono".

Repertorio ricchissimo di oltre 10.000 dischi di Opere complete, Danze moderne, Canzoni, Sinfonie, Strumenti a solo, ecc.

25 Modelli di strumenti da L. 580 in più

NB. - Esigere su ogni strumento o disco la marca di garanzia: "La voce del padrone"

Audizione e vendita presso i REPARTI DI VENDITA AL DETTAGLIO

ROMA - Via del Tritone N. 88-89 :: MILANO - Galleria Vittorio Emanuele N. 39-40 (lato T. Grossi)

GRATIS - CATALOGHI E SUPPLEMENTI - GRATIS

SOMMARIO DEL X FASCICOLO - ANNO V

BERNARD BERENSON: Nove pitture in cerca di un'attribuzione - I, con 28 illustrazioni e una tavola a colori.

GIUSEPPE MORAZZONI: Lacche veneziane del secolo XVIII, con 16 illustrazioni.

NEL PROSSIMO FASCICOLO:

ROBERTO PARIBENI: Gli scavi di Leptis Magna e di Sabratha, con 27 illustrazioni.

BERNARD BERENSON: Nove pitture in cerca di un'attribuzione. II, con 25 illustrazioni.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (20) Viale Piave (già Monforte), 20 - Tel. 20-900
ROMA . . (15) Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) Piazza San Marco Telefono 1-16
FIRENZE (2) Pal. dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI . (4) Via D. Morelli, 14-16

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO	Italia e Colonie		Estero	
	spedizione semplice	spedizione raccomandata	spedizione semplice	spedizione raccomandata
Abbonamento per l'annata in corso (V) . . . . . L.	120.—	127.50	150.—	165.—
Id. con copertine in tela e oro per rileg. in 3 vol. . . . . „	165.—	172.50	195.—	210.—
Fascicoli separati dell'annata in corso . . . . . „	12.—	12.65	15.—	16.25

IMPORTANTE. — *Le spedizioni* NON RACCOMANDATE *si intendono a rischio del destinatario. Consigliamo perciò di autorizzarci a spedire la rivista* RACCOMANDATA, *così che essa giunga puntualmente e regolarmente agli abbonati, in Italia ed all'estero.*

ARRETRATI. — Annata I (quasi esaurita): a fasc. sciolti L. 300, rilegata L. 350. Ogni fascicolo separato L. 30.—
Altre annate . . . . : „ „ L. 200 „ L. 250. „ „ „ L. 20.—
Copertine sciolte, in tela e oro, per la rilegatura dei 3 volumi di ogni annata . . . . . L. 45.—
(Aggiungere le spese di porto raccomandato).

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI · MILANO-ROMA

FEDERICO BALESTRA

WILDT

QUARANTA PAGINE DI TESTO COMPOSTE IN CARATTERI INCUNABULI
CENTOQUINDICI TAVOLE IN ZINCOTIPIA (NERO E ORO) E IN FOTOTIPIA - FORMATO 30 × 40

DOMENICO [illegible] — SAN TOMMASO ALLA MENSA DI SAN LUIGI

[illegible] (SAVOIA)

[illegible] DELLA SIGNORA EMILE [illegible]RAVICINI

NOVE PITTURE IN CERCA DI UN'ATTRIBUZIONE - I.

Da più mesi ho un gran desiderio di spiegare finalmente che cosa si contenga nel misterioso verbo « attribuire »: io attribuisco, egli attribuisce. Ma non ho nè il tempo nè la pazienza per mettermi a filare una minuta teoria. Questo genere di trattati sistematici deve essere lasciato a quelli eredi della pazienza benedettina i quali si lusingano di essere scientifici soltanto perchè sono esaurienti. Il mio scopo è più umile. Il mio scopo è di dire ai giovani che cosa un vecchio esploratore, come è lo scrittore di queste pagine, deve fare quando parte per scoprire l'autore d'un'opera d'arte.

Come nella caccia, prima di tutto si tratta di seguire le peste della volpe fino alla sua tana. Giunti lì, la partita è facile. Basta seguire il fiuto. Mi proverò dunque a mostrare i vari giri e rigiri che s'han da fare per non perderlo, e per ritrovarlo nel tristissimo caso che si perda; e come ci si debba assicurare che quello è il vero odore e non un falso odore. Non starò a fare una bella mostra di destrezza e d'astuzia, e mi guarderò bene dall'accumulare ammaestramenti che confondano e distraggano. Ignorerò, ad esempio, la geologia e la climatologia e anche le condizioni economiche, sociologiche e politiche prevalenti sul terreno della nostra caccia. E nemmeno verrò qui ad offrire una monografia sulla storia della volpe in genere, o una specie di biografia di questa volpe in particolare, come s'usa fare col fastoso aiuto di documenti e di lettere per lo più estravaganti. Forse la preda non varrà le fatiche della battuta, ma io adoro la caccia. Soltanto bisognerà godersela come pura caccia; voglio dire, non per una qualche ragione o speranza d'utilità, ma soltanto perchè essa esercita occhi, attenzione e giudizio.

Molto prima che mi fosse venuta l'idea di scrivere questo *Attributor's Progress*, avevo già sulla coscienza il tentativo di scoprire l'autore di nove tavole le quali mi sono capitate sotto gli occhi l'una a buona distanza dell'altra. E solo io finora le ho riconosciute tutte e nove come opera d'una stessa mano. Di esse le tre o quattro che hanno richiamato un poco d'attenzione, sono state battezzate, come cápita alle opere un poco oscure, nei modi più pazzi.

Queste due tentazioni, l'una della mia mente e l'altra della mia coscienza, potranno dunque essere appagate insieme se io prenderò questi nove dipinti come il materiale più adatto per spiegare e provare il mio Metodo. Invece d'una serie di proposizioni astratte coi loro tanti postulati e corollari da spaurire lo studioso più tetragono, io gli offrirò come il racconto d'un'avventura. Sarà mia cura non eccitarlo mai con troppa veemenza nè dare alla ricerca d'un padre per queste nove pitture la crescente angoscia di Loti quando cercava la sua Aziadè. Pure questa ricerca sarà tanto affascinante che dovrò contenermi per non diventare troppo drammatico. Prenderò dunque un cammino più tranquillo, non solo perchè una dote dei conoscitori d'arte

DOMENICO MORONE: LA NASCITA DI SAN TOMMASO.
NEW HAVEN COMM. STATI UNITI) - RACCOLTA JARVES.

DOMENICO MORONE : SAN TOMMASO TRA SAN PIETRO E SAN PAOLO,
NUOVA YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

DOMENICO MORONE: LA DISPUTA DI SAN TOMMASO - IL SANTO È APPROVATO DA CRISTO SULL'ALTARE - PARIGI, RACCOLTA DEL SIG. GEORGES CHALANDON.

DOMENICO MORONE: LA VISIONE DI FRA PAOLINO DELL'AQUILA.
PARIGI, RACCOLTA DEL SIG. GEORGES CHALANDON.

deve essere la gravità, ma anche perchè devo evitare il rischio di sembrare un plagiario di Pirandello. Si vedrà così che noi siamo capaci di rimanere studiosi e spassionati anche nei momenti più ansiosi dell'indagine.

Prima di tutto facciamo la conoscenza di ciascuna delle *dramatis personae*: voglio dire di ciascuna di queste nove pitture in cerca d'un'attribuzione.

I.

Cinque di queste opere trattano della vita e della leggenda di San Tommaso d'Aquino. Cominciamo da quella (*pag. 602*) che ci racconta la storia della sua infanzia.

Nel cortile d'un palazzo, contro un drappo ricamato appeso basso sul muro, di fianco a una breve scala sta seduta una donna i cui gesti rispondono a quelli d'un'altra donna in piedi davanti a lei, e visibilmente concernono il bambino nudo che si trastulla sul tappeto [1]. Nel piano successivo si vedono tre donne lavare lo stesso bambino dentro una vasca. Dato che dai tempi antichi fino ai tempi nostri un europeo era sicuro d'avere un bagno totale solo quando nasceva e quando moriva, possiamo plausibilmente concludere che quel bambino è appena nato. Ma poichè un'aureola pende su lui ed egli si trastulla con un pezzo di carta sul quale leggiamo il saluto alla Madonna *Ave Maria gratiae*, possiamo anche dedurre che il bambino è venuto alla luce già santo e dedicato fin dalla culla alla religione della Beata Vergine, e che il suo miracoloso destino è stato subito riconosciuto. È chiaro che la donna la quale sta lavando il bambino, vede quel cartiglio nella mano di lui, mentre le dame nel primo piano discorrono tra loro appunto del fatto che egli gioca con esso. Anche il timido fraticello in fondo alla scala se n'avvede, e la servetta impertinente mette il naso alla finestra per contemplare anch'essa la meraviglia. Un vecchio mendicante sta salendo la scala per congratularsi con la signora che sta sulla porta e che congiunge le mani in atto d'adorazione.

Il pittore ha seguíto una versione della leggenda non dissimile da quella che ci dà il Ribadeneira nel suo *Flos Sanctorum* (Venezia, 1763, presso Niccolò Pezzana, vol. I, pag. 192): « Volendo una volta la balia che lo allattava, fasciarlo, trovò che il benedetto fanciullo teneva stretta in una mano una polizza, e volendogliela torre per meglio poterlo fasciare, si mise il bambino a piangere sì agramente che fu forza lasciargliela, e cavandogliela poi la madre di mano e spiegandola, vi trovò scritto *Ave Maria*, e perchè egli piangeva dirottamente per la carta che tolta gli avevano, per acquietarlo tornarono a dargliela, ed egli accostatasela alla bocca ed a poco a poco colle tenere unghie rompendola, se la mangiò; mostrando che insieme col latte succhiava l'amore della purissima Vergine di cui tutto il tempo della sua vita fu divotissimo. » [2]

Nel nostro dipinto notiamo che il palazzo ha spigoli perfettamente netti e taglienti e che le sue proporzioni sono, per quel che ne vediamo, squisite. Di fianco sporge un balcone in forma di palchetto, poggiato su mensole massiccie, riparato da un tettuccio o baldacchino. Sotto la scala dietro un archetto chiuso da un'inferriata stan chiusi due conigli. Di là dal muro merlato, attraverso un frutteto in collina, sale un tortuoso sentiero fino ai piedi d'una roc-

DOMENICO MORONE: LA PREDICA DI SAN TOMMASO - ROMA, RACCOLTA DEL BARONE MICHELE LAZZARONI.

cia frastagliata, dritta contro un cielo d'oro. È curioso notare che sotto la pittura s'intravvedono alcune curve geometriche le quali in origine dovevano certamente indicare un'altra composizione con molti archi. Sul margine della tavola restano tracce della cornice originaria che sembra sia stata dello stile gotico più fiorito.

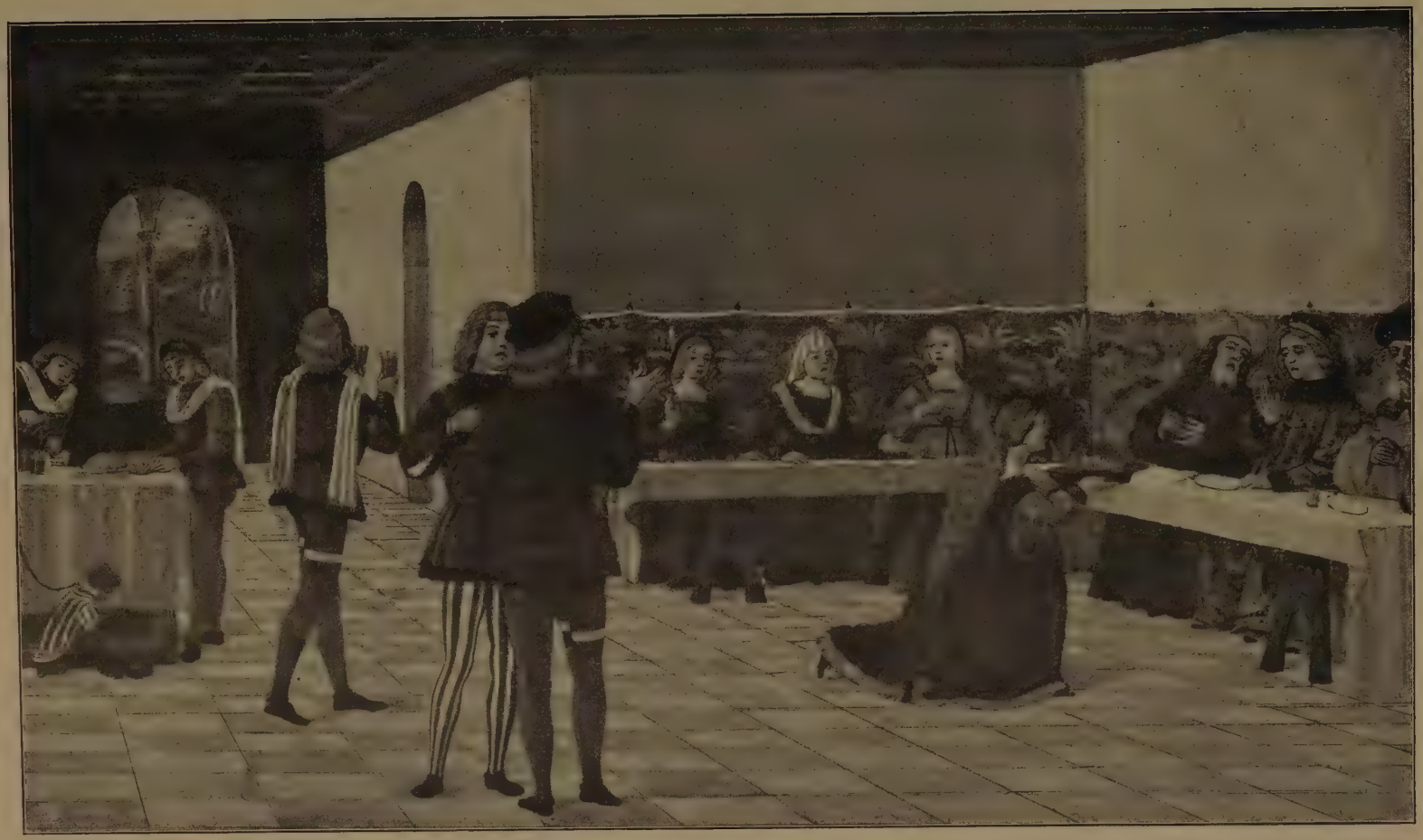
Un'altra di queste tavolette, già nella collezione del signor Adolphe Kann, è adesso nel Metropolitan Museum di Nuova York (*pag. 603*, cm. 43 per 33), il cui Direttore ha con pronta dottrina indicato nel Bollettino del suo Museo (nov. 1923) il significato del dipinto. È san Tommaso seduto tra san Pietro e san Paolo mentre quest'ultimo gli spiega il senso d'un oscuro passo d'un libro. Alla sua sinistra san Tommaso riappare prendendo il libro da uno scaffale. Sulla terrazza in alto si scorge un monaco, forse frate Reginaldo in atto di leggere.

Il terzo dipinto (*tavola a colori*, cm. 44 per 33), già nella collezione Engel-Gross e adesso proprietà della signora Emilia Paravicini nel castello di Ripaille in Savoia, è benissimo descritto con le parole di Baring Gould tratte dalle Vite dei Santi (Vol. III, marzo, pag. 142). Parlando dei rapporti tra san Luigi re di Francia e san Tommaso d'Aquino, egli dice di san Tommaso: « Il Santo, sebbene con insistenti preghiere sempre se ne scusasse, era spesso obbligato per rispetto e cortesia ad apparire alla mensa regale. Per un poco egli cercava d'unirsi alla conversazione, ma presto ne era distratto dai suoi intimi pensieri. Una volta a pranzo, dopo un lungo silenzio, dette un colpo secco sulla tavola esclamando: — Questo è un tremendo argomento contro i Manichei. — Il suo superiore gli ricordò che si trovavano alla presenza del Re, e subito Tommaso si scusò per la sua distrazione. Ma il Re sorridendo gli ordinò di dettare a uno dei segretari l'argomento che gli aveva così afferrato l'attenzione, acciò niente si perdesse della veemenza che segna i pensieri del genio al loro primo balenare. » Noi vediamo infatti il Re seduto sotto un baldacchino di velluto cremisi, e il Santo che detta, e il giovane segretario che raccoglie le parole di lui. E vediamo la credenza, i servi, la corte principesca, le aquile d'argento ad ali aperte sullo stemma chiuso in un cerchio, il falco ritto sopra una pertica dalla quale pende uno sciamito verde ricamato con lo stesso blasone: insomma tutto quello che può rappresentarci l'interno d'un palazzo reale, nemmeno dimenticando la piccola scimmia che seduta presso alla base di una colonna si viene grattando.

Ribadeneira riferisce (ibidem, pag. 198) che in varie occasioni e in vari luoghi Nostro Signore discese dalla croce o giù da un altare per dichiarare a Tommaso la sua approvazione. Presso il signor Georges Chalandon in Parigi è una tavola simile a questa or ora descritta, e vi è rappresentato appunto questo eipsodio (*pag. 604*, cm. 43 per cm. 33). Nella navata d'una basilica le cui vôlte poggiano su pilastri con colonne addossate e con due archi sulla stessa colonna tra un pilastro e l'altro, il nostro Santo ha appena con la sua parola sconfitto un contradditore laico, d'età avanzata, alla presenza d'altri laici e d'altri frati. In fondo alla breve abside illuminata di fianco da una finestra, riappare san Tommaso genuflesso che prega davanti all'altare e si vede Gesù fare un passo fuori d'un trittico dipinto e piegarsi su lui per porgergli un

DOMENICO MORONE: IL MIRACOLO DI SAN DOMENICO.
NUOVA YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

DOMENICO MORONE: IL BATTESIMO DI GESÙ - PARIGI, RACCOLTA DEL SIG. F. KLEIMBERGER.



DOMENICO MORONE: IL FESTINO DI ERODE - PARIGI, RACCOLTA DEL SIG. F. KLEIMBERGER

cartiglio dove possiamo ancora leggere queste lettere S... PSISTI (*Bene scripsisti*).

Quando il nostro Santo venne a morte i suoi discepoli e i suoi amici ebbero molte visioni. Ribadeneira (ibidem, pag. 203) narra che fra Paolino dell'Aquila, inquisitore a Napoli, ne ebbe una lo stesso giorno, meravigliosa. « Vide stare il Santo Dottore come leggendo nella sua cattedra, ed entrare san Paolo al quale san Tommaso, facendo riverenza, domandò se nell'esposizione delle sue Epistole egli avesse accertato; a cui l'Apostolo rispondeva di sì, quanto qui in terra si può, ma che se andasse seco, meglio l'intenderebbe. A che, tirandolo per la cappa, lo cavava fuor del Capitolo e seco lo conduceva. Per la quale visione intese che Iddio gli toglieva il suo gran maestro, e che l'Apostolo san Paolo lo menava in sua compagnia a godere di Dio. »

E questo è appunto il modo con cui il nostro pittore rappresenta la scena (Raccolta Chalandon, Parigi: cm. 43 per cm. 33, *pag. 605*). Di là da un grande arco possiamo scorgere una sala stretta ed alta. Contro il muro esterno tra due anguste finestre è seduto san Tommaso, alto sopra una sedia da coro ornata d'intagli. Egli discute con un laico che sta ai piedi della cattedra mentre tre laici e tre dottori seduti lì davanti lo ascoltano. In alto a destra sopra un balcone il Papa tra due cardinali gli fa con la destra un cenno d'incoraggiamento. Alla nostra sinistra vediamo un santo frate con le mani riunite in gesto di preghiera, mentre un santo più anziano sembra che voglia allontanarlo traendolo per la tonaca. Infine a destra, fuori dell'arco che chiude tutta questa scena, sta lo stesso santo dalla barba grigia ma è più alto delle due altre figure, come per mostrare che esso è in un altro piano della realtà [3].

Prima di lasciare queste cinque tavolette le quali visibilmente erano parti d'una stessa opera, fermiamoci un momento per capire che cosa possa essere stata questa opera. Le precise tracce d'una cornice, come s'è detto, della più florida maniera gotica che intravvediamo in una di esse (*pag. 602*), escluderebbe che i cinque dipinti servissero ad adornare uno stipo. All'epoca dimostrata dallo stile di questi dipinti gli stipi erano più frequentemente decorati in stile della rinascenza che in stile gotico; e più avanti lo proveremo. Il genere della cornice potrebbe piuttosto farci pensare al fianco d'un quadro d'altare. Originariamente cioè questi quadretti potevano essere disposti come le otto tavolette a destra e a sinistra di san Vincenzo Ferrerio nel polittico che è a Napoli in San Pietro Martire (*pag. 615*); o anche attorno alla figura centrale come nel polittico di San Bernardino a Cagliari (Venturi, *Storia*, VII, 4, pag. 111).

In un modo o nell'altro, è difficile dubitare che la figura centrale tra questi minori deve essere stata quella del Dottore Angelico, o in piedi e assorto come nella pittura del Traini, ovvero seduto in atto d'insegnare come nel capolavoro di Benozzo. E poichè queste tavolette sono alte poco più di quaranta centimetri, ve ne potevano essere almeno tre, e forse quattro, su ciascun lato. Così possiamo immaginare in fondo al quadro una predella e, in cima ad esso, un timpano o una lunetta. Invito dunque i miei colleghi in questi studi a unirsi a me nel ricercare i dispersi frammenti di questa opera.

DOMENICO MORONE: LA PREDICA DI SAN VINCENZO.
OXFORD, GALLERIE DELL'UNIVERSITÀ.

Ma vi sono altre tavole, secondo me, dello stesso artista, dipinte nello stesso momento della sua carriera, e tre sono da predelle. Anzi è una gran tentazione collegare una di queste tavole proprio con la suddetta pala di san Tommaso; ma siccome v'è rappresentato un gran fatto della vita di san Domenico bisognerebbe arrivare a supporre che quella grande pala contenesse anche la figura di questo Santo perchè solo così avremmo una ragione per vederlo celebrato in uno specchio della stessa predella. D'altra parte, se egli stava a fianco di San Tommaso nel quadro grande, doveva esservi an-

che una terza figura per equilibrare la composizione; e allora, data la grandezza dei quadretti intorno alla tavola centrale, la pala diverrebbe più grande del possibile. Accontentiamoci dunque di dire che questa predella con San Domenico apparteneva a tutt'un'altra pala.

Dopo essere apparsa nella collezione del signor J. E. Taylor di Londra, essa venne nelle mani del signor Dreicer che la lasciò al Metropolitan Museum di Nuova York (*pag. 609* cm. 41 per cm. 33). Vi è ritratto il ben noto miracolo di san Domenico quando richiama in vita il giovane Napoleone, nipote del cardinale Stefano di Fossanova. A destra, il Santo si piega sul giovane che è caduto da cavallo. Nel mezzo, egli lo presenta sano e salvo allo zio e allo stupefatto séguito di lui. La scena ha luogo in una piazza di città, chiusa tra edifici monumentali. Ma su questo punto torneremo fra poco.

Le altre due tavolette rappresentano invece il Battesimo di Nostro Signore e il Festino d'Erode. Nell'estate del 1914 esse erano presso il signor Fr. Kleinberger di Parigi. Certamente devono aver fatto parte d'una distinta unità perchè due episodi della vita del Battista non avrebbero potuto logicamente trovar posto nella predella d'una pala in onore di San Tommaso.

Nel Battesimo (*pag. 610*) Nostro Signore, stranamente giovane di sembianze, sta in piedi nel mezzo d'un fiumicello. Salvo una leggera sciarpa che gli cade giù dalla spalla sinistra sul petto ed è rialzata dal braccio destro, Gesù è affatto ignudo. Niente altro di straordinario è in questa pittura ormai abbastanza danneggiata e priva d'una grande profondità morale e intellettuale. Si tratta, in fondo, d'un quadretto semplicemente e piacevolmente narrativo, con l'accompagnamento d'un paesaggio che è molto comune nella pittura italiana verso la fine del quattrocento.

Nel Festino di Erode (*pag. 611*) si nota la stessa tendenza a quello che io oserei chiamare lateralismo. Invece cioè di collocare i protagonisti nel mezzo della scena, l'artista li colloca da un lato. La scena è posta in un vestibolo basso, freddo e vasto, con un'amena veduta sul paesaggio lontano. Non v'è affollamento, ma nemmeno v'è abbondanza di spazio. I sei banchettanti siedono dietro una tavola posta nell'angolo su due lati del muro. I pochi servi e la credenza occupano una parte molto piccola del pavimento a quadri. Notevoli sono i costumi dei quali diremo fra poco, e la sobrietà, anzi l'inattesa rusticità di Salomè la quale non sembra una principessa ma piuttosto la figlia d'un notabile di villaggio.

Resta ancóra un'altra tavola di questa serie, ed è la più grande e importante di tutte (*pag. 613*, Gallerie dell'Università, Oxford). Ha forma quadrata, m. 0.615 di lato, e questa forma accresce il mistero della sua destinazione. Certo non può essere uno specchio di predella, e ancor meno uno dei quadretti a lato d'una grande figura centrale, o parte d'uno sportello d'armadio in una qualche sacrestia.

Rappresenta un domenicano che predica da un pulpito improvvisato sulla porta d'una chiesa. La facciata basilicale, in laterizio, di questa fabbrica occupa l'estremità d'una piazza la quale ha su due lati edifici a portico d'un tipo meno ideale di quelli che abbiamo veduti nella tavoletta con la Resurrezione del giovane Napoleone. Questa

UN VALENZIANO DEL QUATTROCENTO: LA PALA DI SAN VINCENZO FERRERIO - NAPOLI, SAN PIETRO MARTIRE.

SAN MINIATO AL TEDESCO: LA CATTEDRALE.

piazza può essere la copia d'una piazza vera e reale; e tra poco cercheremo dove e quando può esservene stata una così. Tornando al predicatore, sembra che egli si volga più direttamente a un Papa seduto tra due cardinali e altri prelati sopra un balcone a sinistra. E gl'indica l'apparizione del Redentore il quale reca in mano una croce pesante [4]. Il centro è affollato di donne, e sui banchi, da ogni lato, stanno seduti o inginocchiati i dignitosi borghesi ed empiono anche i portici e gli sbocchi delle strade e i vani delle porte. Nel primo piano a sinistra si vede un negro, snello di figura, con le calze a due colori. Nel gruppo a destra un cittadino nasconde nel suo berretto uno sbadiglio, e questo gesto è ripetuto da un giovane in piedi di poco sopra a lui. Più avanti, in prima linea, seggono tre ebrei con barba e turbante, godendosi l'inestimabile opportunità di udir parole adatte ad addolcire i loro cuori e a far piegare i loro colli. Contro gli stipiti della porta della chiesa, sotto l'apparizione divina, siedono due monaci e scrivono le parole del predicatore.

Questa pittura glorifica l'attività del famoso e santo oratore di Valenza, Vincenzo Ferrerio, il quale morì nel 1419 e fu santificato nel 1455. Era rinomato per la sua potenza d'indurre l'uditorio quasi a provare

VERONA: SANT'ANASTASIA E SAN PIETRO MARTIRE.

fisicamente le sofferenze di Nostro Signore. Attirava tanta folla che «era costretto a predicare nelle pubbliche piazze»: così dice l'*Enciclopedia Cattolica.* Espertissimo era nel convertire giudei e mussulmani. Per queste ragioni lo vediamo indicar con le mani l'apparizione del Cristo sotto il peso della croce, e per questo il pittore ha posto sul davanti del quadro un negro e alcuni ebrei.

II.

Dalla descrizione di queste nove tavole si vede come sono composte e che soggetti illustrano. Più ne sapremo quando cercheremo di dar loro un posto nello spazio e nel tempo. Proviamo intanto a vedere se sono tutte della stessa mano.

Pochi problemi potrebbero, per un così detto conoscitore, essere più facili di questo. Il metodo oggi in voga, quello cioè di riprodurre un quadro con l'invariabile formula «basta vedere la riproduzione per convincersene», sembrerebbe adattatissimo al nostro caso. È infatti un metodo tanto spedito quanto comodo per fare della critica d'arte e, salvo i rari casi in cui occorrono prove ed assaggi di qualità, conduce a risultati soddisfacenti. Perchè quasi tutti i maestri del trecento, qualunque sia la loro scuola, e quasi tutti quelli del quattrocento, eccettuati i

CIMA DA CONEGLIANO: PARTICOLARE DELLA PRESENTAZIONE DELLA VERGINE - DRESDA, GALLERIA.

grandi fiorentini e i grandi veneziani, sembrano prodotti in serie come le automobili Ford e, come questi utilissimi veicoli, sono tutti composti di pezzi di ricambio buoni per ogni macchina della serie. Tali essendo anche queste tavolette, vi possiamo súbito cogliere tanti tratti comuni da convincerci che esse hanno un padre comune.

Cominciamo la ricerca sul primo della serie di San Tommaso (*pag. 602*), quello dove si narra la nascita del Santo; e cominciamo dalla sua parte più ovvia, che è l'architettura, andando poi pian piano ai particolari meno cospicui, quali il paesaggio, i volti, l'azione.

La casa ha quelle apparenze di quadrata solidità, sposata a una certa solennità ed eleganza di proporzioni, che poi ritroviamo in tutte le altre fabbriche dipinte sulle altre otto tavole, e specialmente su quella del Miracolo di san Domenico (*pag. 609*). Dovunque, lo stesso delicato modine della cornice

TIZIANO: PARTICOLARE DELLA PRESENTAZIONE DELLA VERGINE - VENEZIA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA,

un poco aggettante per sottolineare il piano nobile. Dovunque, gli stessi balconi sormontati da un baldacchino, le stesse aperture rettangolari tagliate a sguancio, le stesse finestre e porte ad arco: i quali balconi, finestre, porte hanno in queste tavole un valore e un ritmo di preciso chiaroscuro nel piano dello schema pittorico e nelle vaste superfici delle muraglie lisce. Ed è opportuno segnalare qui la somiglianza, anzi l'identità delle gambe o sostegni delle tavole nel dipinto con San Luigi a mensa (*tavola*) e in quello col Festino d'Erode (*pag. 611*), e la stretta somiglianza dei cortinaggi ricamati.

I paesaggi non s'assomigliano; ma anche dalle riproduzioni in bianco e nero si scorge che alberi e rocce, quando ve n'è, come nel Battesimo e nel Festino d'Erode (*pag. 610-11*) e nella Nascita di Tommaso (*pag. 602*) sono sempre dipinti nello stesso modo, quasi graffiti con una penna spuntata. Così a vedere gli originali si sente che anche i colori

sempre vividi e quasi metallici debbono venire da una stessa tavolozza.

Dei personaggi e della loro azione possiamo parlare insieme. Sarebbe fin tedioso enumerare le rassomiglianze tra le teste e i gesti delle donne nel quadretto di Jarves (*pag. 602*) con quelli della folla che ascolta san Vincenzo nel quadretto di Oxford (*pagina 613*) o con quelli delle figure nel Festino d'Erode (*pag. 611*). Il bambino Tommaso in quel primo dipinto è della stessa razza del Bambino Gesù nelle braccia della Madonna affrescata dentro la lunetta sulla porta dov'è il pulpito di San Vincenzo (*pag. 613*); e la faccia rotonda e paffuta del monaco può facilmente essere scambiata con quella di San Tommaso o di qualunque altro monaco ritratto in queste tavole. Come gesti, il frate del pennello Jarves (*pag. 602*) può essere addirittura messo al posto del Santo nella Disputa (*pag. 604*). Così i personaggi davanti a san Tommaso in cattedra (*pag. 605*) sono, di tipo e di atteggiamenti e anche di vesti, identici a quelli nella Predica di san Vincenzo (*pag. 613*), specialmente a quelli sui banchi del primo piano e sui balconi. E lo stesso confronto si può fare tra quelli nel Festino d'Erode (*pag. 611*) e quelli nel Pranzo di san Luigi (*tavola*); tra il paggio del Festino (*pag. 611*) e il giovane Napoleone nel Miracolo di san Domenico (*pag. 609*). Ma è inutile insistere. Qui si può davvero ripetere: « basta vedere ».

Pieghe e panneggi si sa che sono uno dei più certi documenti d'identità secondo la teoria Morelliana. Sulla veste della donna seduta nel quadro con la Nascita di san Tommaso (*pag. 602*) si trova lo stesso ghirigoro che è nella tunica di Giovanni nel quadro del Battesimo (*pag. 610*). Quanto alle pieghe increspate sulla manica della donna ritta e parlante nel quadro della Nascita, un osservatore attento presto le ritrova in quello con san Tommaso in Cattedra (*pag. 605*), con san Vincenzo in pulpito (*pag. 613*) e in quasi ogni altra pittura della serie. Infine è strano vedere quanto le pieghe flosce e parallele delle sciarpe dipinte nel Battesimo di Gesù e nel Festino d'Erode (*pag. 610-11*) sono uguali a quelle nei cappucci di tre delle donne nella Nascita di san Tommaso (*pag. 602*). Altro documento per scoprire l'autore d'un dipinto sono pei Morelliani le mani. Prego lo studioso d'osservare quelle delle due donne che conversano in quel primo quadretto: ritroverà le stesse mani, lunghe e sottili, di tutti gli altri dipinti, specialmente in quello con san Tommaso in cattedra (*pag. 605*).

Si aggiunga che questi nove quadretti, per chi ne conosca gli originali, hanno comuni altri due elementi importantissimi: il colore e la tecnica. Ma poichè non posso portare i quadri originali a casa del lettore e devo accontentarmi della riproduzione, mi basterà dichiarare che questi dipinti non sono soltanto dei disegni tinteggiati o macchiati, ma che colore e tecnica vi appaiono essenziali fin nella stessa prima concezione dell'opera d'arte. Il pigmento e il modo con cui esso è disteso, dànno cioè in tutti questi quadri l'impressione d'essere come una sostanza indipendente dal suo valore logico, e attraente e preziosa per sè stessa e pel suo effetto sui sensi. Ma anche di questo potremo riparlare.

III.

Da questo facile lavoro che secondo alcuni studiosi è il solo lavoro necessario a un conoscitore d'arte, così come credono

VITTORE BELLINIANO: PARTICOLARE DEL MARTIRIO DI SAN MARCO.
VENEZIA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

che nel lavoro del puro conoscitore consista tutta la critica d'arte, noi dobbiamo adesso avviarci a un lavoro ben più grave del sólito « basta vedere »: il lavoro cioè veramente archeologico di determinare quando e dove queste nove tavolette, opera certo della stessa mano, sono state dipinte.

Credo che il lettore non abbia maggiore difficoltà di quella che ho io, ad arrivare per diretto riconoscimento o per successive eliminazioni rapide quanto il pensiero, alla certezza che queste pitture sono italiane e sono del quattrocento. L'architettura, i costumi, il paesaggio dovrebbero altrettanto rapidamente dirci a quale parte d'Italia esse appartengono, e a quale città, e a che parte di quel secolo, anzi a che decade.

Uno studioso vivente in Italia, esperto non solo d'arte fiorentina o ferrarese, milanese o veneziana, ma dell'arte di tutta la penisola, e capace di sentire la singolarità, direi il peculiare aroma, di ciascuna delle sue cento città così come si distingue l'odore d'un fiore tra molti, non può esitare un momento a riconoscere questa lampante verità: che questi nove dipinti, mentre per un profano sono così genericamente italiani da suggerirgli l'arte di qualunque città o regione ch'egli abbia meglio conosciuta, sono invece per lo studioso bene informato chiaramente veneti e più particolarmente veronesi.

Architettura e costumi, per dire solo degli elementi più ovvii del problema, dovrebbero infatti condurci molto avanti nel discernere non solo il luogo di nascita d'una data opera d'arte ma anche il tempo. Nella passata generazione questo esame era più lungo ed incerto perchè l'esperienza degli studiosi non era ancóra abbastanza avanzata ed estesa. Ma oggi è possibile stabilire una cronologia della pittura quattrocentesca abbastanza particolareggiata e precisa, anche senza perdersi nel considerare uno a uno i singoli pittori. Non è forse ogni opera d'arte chiara come il quadrante d'un orologio per chi sa leggervi le ore?

Avendo dunque in mente il tempo e il luogo, torniamo ai nostri quadri e occupiamoci prima delle architetture che vi si vedono, poi dei costumi, e finalmente del paesaggio, dei personaggi e dell'azione, per trarne pian piano tutte le informazioni che possiamo.

Cominciamo dalle due tavole che più possono darcene, cioè la Predica di san Vincenzo (*pag. 613*) e il Miracolo di san Domenico (*pag. 609*).

Nella Predica di san Vincenzo tutta l'architettura massiccia ma elegante e quasi altiera, è di mattoni. Ora in Toscana, salvo l'eccezione di Siena (eccezione, del resto, ben limitata) il mattone è stato sempre nascosto, o stuccato o dipinto, così da celare la sua natura. Esso è stato adoperato, si potrebbe dire, come una bassa necessità, e non francamente come un materiale capace di mostrare quanto il marmo o la pietra le sue proprie qualità, belle e nobili da gareggiare con quelle del marmo e della pietra. Questo fatto di pregiare il mattone per sè stesso, si vide invece dovunque nella pianura lombarda da Torino a Venezia e a Bologna, e anche più giù attraverso la Romagna che è come l'appendice caudale (nel senso della cultura, se non nel senso della geologia) di quella pianura.

Una facciata di mattoni su una chiesa importante è la più rara delle rarità dovunque in Toscana e anche in Umbria; anzi nei dominii fiorentini è cosa sconosciuta, con

LAZZARO BASTIANI (?): MARTIRIO D'UN SANTO.
FILADELFIA, RACCOLTA DEL SIG. J. C. JOHNSON.

DOMENICO MORONE: LA BATTAGLIA DI MANTOVA SULLA PIAZZA DELLA CATTEDRALE E LA CACCIATA DEI BONACOLSI - MANTOVA, PALAZZO DUCALE.

BOTTEGA DI PAOLO VERONESE: PARTICOLARE DEL MARTIRIO DEI SANTI PRIMO E FELICIANO - PADOVA, MUSEO CIVICO.

due sole notevoli eccezioni. Una è, come mi dice il professor Toesca, la Pieve di Monterappoli presso Empoli (riprodotta in *Empoli artistica* del Giglioli, Firenze, Lumachi, 1906), opera, a detta di un'antica epigrafe, d'un Maestro Bonseri che si vantava d'essere di « gente lombarda ». L'altra eccezione è il duomo di San Miniato al Tedesco, rinomato per la facciata incrostata di piatti di maiolica (*pag. 616*). Quando questa chiesa fu costruita, la città era sede del Vicario tedesco del Sacro romano Impero e delle forze militari al suo comando; e questi tedeschi o latini intedescati dettero il tono alle nuove costruzioni ed ebbero architetti lombardi al loro séguito.

Il signor Emile Mâle, nel suo vivace saggio sull'Arte tedesca e francese che nonostante il suo fondamento polemico resta un libro ricco d'echi e di idee, indica come tipicamente lombardi due caratteri costruttivi delle chiese: il pilastro cioè alternato con

LIBERALE DA VERONA: SAN SEBASTIANO.
MILANO, BRERA.

LIBERALE DA VERONA: PARTICOLARE DEL SUICIDIO DI DIDONE.
LONDRA, NATIONAL GALLERY.

la colonna nella nave a vôlta, e le leséne o contrafforti piani sull'esterno. Solo questo carattere c'importa qui, perchè sarebbe difficile trovare un più chiaro esempio di queste leséne di quello che vediamo sulla nostra facciata (*pag. 613*). In questo e in molti altri lineamenti la Lombardia appartiene, per l'architettura, all'Italia centrale, e l'Italia pura comincia solo a Pistoia. L'Italia purissima è poi la val d'Arno. Ora in questa amena valle non posso ricordare leséne siffatte sulla facciata d'una sola chiesa: e questo significa che, se ve ne sono, devono essere molto rare. Frequenti sono invece in Francia e in Germania, in Inghilterra e in Iscozia e in Scandinavia. Perchè l'Italia più genuina non le abbia, questo non riguarda il nostro argomento. Qui ci basta affermare che un pittore fiorentino difficilmente sarebbe andato così fuori della sua strada da dipingere una costruzione tanto singolare per lui, mentre a un abitante della valle del Po niente doveva sembrare più familiare. Donde possiamo trarre un'altra probabile conclusione: che il pittore della nostra tavola era, nel largo senso della parola, un

ANTONIO BADILE: PARTICOLARE DELLA VERGINE IN TRONO - VERONA, MUSEO CIVICO.

lombardo e non un toscano.

Uno specialista della storia dell'architettura potrebbe forse indicarci molti altri peculiari caratteri di questa facciata, così da dimostrare non solo che essa è dell'Italia settentrionale, ma anche che appartiene a una data regione di questo territorio. Io non ho tanta competenza, e solo con timidezza oso avanzare l'idea che la modanatura intorno all'arco acuto di questa finestra è veronese, e che la presenza d'una porta bassa sotto la finestra non può essere che veneta. Trovo un gran numero di modanature simili a queste nel classico libro di Street sopra il Mattone e il Marmo nel Medievo (II ed., John Murray, 1874), ad esempio nelle pagine 96, 106, 396 e nella tavola 14. Il primo di questi esempi è soprattutto importante perchè ci mostra uno sguancio uguale a quello della nostra facciata, la quale forma non è molto comune nella pianura lombarda e quasi del tutto sconosciuta più a mezzodì. Quanto al-

l'alta finestra sulla porticina laterale, solo due esempi mi vengono alla memoria, sebbene altri possano esisterne: quelli cioè delle facciate di San Celso a Milano (Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, tavola 125, nota 4) e della cattedrale di Mantova (*pagina 624*). Ora, in tutto quello che riguarda le arti, Mantova era, si può dire, la stessa cosa che Verona. Ancóra la cornice o baldacchino in forma di comignolo sopra la porta che vediamo qui nel Miracolo di San Domenico (*pag. 609*), sembrerebbe essere un carattere proprio di questa regione. Solo nella piazza di Santa Anastasia a Verona (*pag. 617*) se ne incontra più d'un esempio.

Prima di continuare l'esame di altri ovvii caratteri di questa pittura è bene osservare ancóra il quadretto dove san Tommaso dopo la sacra disputa s'inginocchia davanti all'altare, sul quale Gesù s'avanza porgendogli in un cartiglio la sua approvazione (*pag. 604*). Questa chiesa è una basilica a vôlta con pilastri e colonne alternate, del preciso tipo lombardo. In Toscana, esempi siffatti sono tanto rari che non me ne viene nessuno alla memoria. Il sistema architettonico che più s'avvicina a questo, è il sistema di San Miniato a Firenze dove però i pilastri non si alternano con le colonne ma si succedono ogni due colonne. E in ogni modo non portano vôlte.

Tornando alla Predica di san Vincenzo (*pag. 613*) vi notiamo in ciascun lato della piazza un pesante balcone portato da mensole in muratura e coperto da baldacchini di leggera struttura. Il nostro pittore predilige visibilmente questi balconi ben costruiti, solidi eppure eleganti. Due ne vediamo nel Miracolo di san Domenico (*pag. 609*) e un altro ancóra nel Banchetto di san Luigi (*tavola*). Ora, prima del '600 i balconi sono caratteristici dell'Italia settentrionale, quanto le leséne o i pilastri alternati alle colonne. E nell'Italia settentrionale essi sono specialmente frequenti nella Venezia; ma con parapetti pieni come in questi dipinti, invece che con balaustrate a colonnine, se ne trovano di rado fuori di Verona, almeno per quel che ce ne resta nella realtà. Di baldacchini poi sui balconi non sembra che ne siano esistiti fuori di Verona e di Mantova. Il palazzo fiorentino ha i suoi poggioli sporgenti e le logge aperte che tengono luogo di balconi. Le case più umili possono avere avuto balconi di legno leggeri come trespoli, ma la sola rappresentazione che io ne ricordi nell'arte fiorentina, è d'un balcone solido ed elegante quanto un mobile del quattrocento, dipinto verso il 1455 nel misterioso tondo della raccolta Duval-Foulc di Parigi con Salomone e la Regina di Saba (Schubring, *Cassoni*, n. 615; *Les Arts*, giugno 1902, pag. 16). Questa scena è posta tra fabbriche immaginarie che non assomigliano, come assomigliano le fabbriche di questi nostri dipinti, a una qualunque architettura magari perduta ma ancóra facilmente definibile.

In Venezia al contrario i balconi, si può dire, piovono. Non solo è impossibile cancellarli dalla memoria di chiunque abbia veduto i palazzi sul Canal Grande, ma è raro che essi non appaiano in una qualunque pittura del quattrocento e anche del cinquecento veneziano dove si vedano case. Da Jacopo e da Giovanni Bellini e da Antonio di Murano giù giù fino a Tiziano e al Veronese, incontriamo sempre balconi e balconi. I più vicini alla forma di palchetto di

FRANCESCO MORONE: SANSONE E DALILA,
MILANO, MUSEO POLDI-PEZZOLI.

teatro che ha il balcone del nostro dipinto, sono due: quello nella Presentazione della Vergine di Cima da Conegliano (*pag. 618*), opera idillica e, nell'insieme, incantevole; e quello nella trasposizione di questo tema che fu fatta da Tiziano, direbbe un musicista, in chiave del più sonoro cinquecento (*pag. 619*). Anche altri esempi si possono incontrare nel Martirio di san Marco (*pagina 621*) di Vittore Belliniano, finito nel 1526; in due tavole del 1495 circa, col Martirio d'un Santo, della collezione J. G. Johnson di Filadelfia, ivi attribuite a Lazzaro Bastiani e in ogni modo veneziane (*pagina 623*); e anche in molte tarsie veronesi dello stesso periodo, o nella stessa Verona, o a Monte Oliveto Maggiore, o a Siena, o in cassoni simili a quello riprodotto dallo Schubring (*Cassoni*, 900).

Paolo Caliari il quale è non solo uno dei tre o quattro più grandi veneziani del cinquecento ma anche il più memorabile pittore veronese d'ogni secolo, ha una nativa predilezione pei balconi. Pochi artisti hanno compreso meglio di lui quanto splendido e sontuoso sia l'effetto di questi balconi affollati di spettatori. Riproduciamo qui un dipinto, preso quasi a caso, disegnato se non tutto dipinto dal Veronese, adesso nel museo di Padova, rappresentante il Martirio dei Santi Primo e Feliciano (*pag. 626*). Ci sembra logico supporre tra i suoi precursori, nella sua città natale, lo stesso amore per i balconi. Quale studioso d'arte italiana non conosce di Liberale il Martirio di san Sebastiano (Brera, *pag. 627*), e meglio ancóra il Suicidio di Didone (National Gallery, *pag. 628*), coi loro balconi colmi di folla? Quel che ad essi manca è soltanto il baldacchino che invece ripara i balconi nella nostra Predica di san Vincenzo. Ma uno ve n'è nella nota pala d'altare dipinta nel 1546 da Antonio Badile che fu lo zio e il primo maestro di Paolo (*pag. 629*), e un altro, anche più simile al nostro, nel capolavoro di Domenico Morone, al quale dipinto dovremo spesso riferirci, la Vittoria dei Gonzaga sui Bonacolsi, adesso nel Palazzo Ducale di Mantova (*pag. 624*).

Poichè nessun particolare è trascurabile, e anzi proprio quel che sembra trascurabile ci dà sovente i più sicuri appigli, ci si perdonerà se prima di staccarci dall'architettura di questa Predica di san Vincenzo diamo uno sguardo anche ai camini. Ve n'è due sulla casa a sud della chiesa. Essi finiscono come basse piramidi con una palla in cima. Senza la palla li vediamo anche, sopra la casa a sinistra della cattedrale, nella suddetta Battaglia del Morone (*pag. 624*). In questa pittura volle egli ritrarre la piazza esattamente come era allora. I nostri dipinti invece sono più liberi, e ci dànno un'architettura, in qualche modo, ideale, più voluta e perciò più finita [5]. E basta di questo quadro.

Ma il tratto più singolare della tavola col Miracolo di san Domenico (*pag. 609*) non l'abbiamo ancóra osservato. È la chiesa dipinta sulla destra. I suoi muri sono a strati orizzontali di colori alternati. Anche la sola riproduzione ci fa venire alla mente la Toscana dove siffatte strisce sono soltanto bianche e nere mentre in Verona esse sono rosse o brune o anche color di rosa. Ma la vicinanza d'una porta a un'abside è un caso soltanto veronese. Un esempio tipico è quello della porta laterale accanto all'abside della cattedrale di Verona (« Verona » in *Italia Artistica*, pag. 43; « Verona » in *Be-*

FRANCESCO MORONE: UN FIDANZAMENTO.
BERLINO, MUSEO FEDERICO.

MONTAGNANA: PARTICOLARE DEL TRITTICO DELL'ANNUNCIAZIONE - PADOVA, VESCOVATO.

rühmte Kunstätten, pag. 25). E un altro se ne può vedere nella cattedrale d'una città la quale è in architettura la sorella di Verona, Trento (« Trento » in *L'Italia Monumentale*, pag. 8, 12 e 13; Street, op. cit., tavola 8).

Gli spigoli, specialmente quelli verticali, dipinti in queste tavole hanno una precisione di gemme: nel Miracolo di san Domenico (*pag. 609*) dove vediamo cinque spigoli verticali; nel quadro con san Tommaso tra Pietro e Paolo (*pag. 603*); e sopra tutto in quello con la nascita di san Tommaso (*pagina 602*). Un esempio di questi netti profili verticali, con altrettanto contrasto di luce e d'ombra e con lo stesso rapporto tra pieni e vuoti nei muri, lo troviamo solo in un capolavoro manifestamente veronese, cioè nel Sansone e Dalila di Francesco Morone (Museo Poldi Pezzoli, *pag. 631*), e nell'opera giovanile dello stesso artista la quale rappresenta un Fidanzamento e adesso è a Berlino (*pag. 633*).

Anche il pittore delle nostre tavolette dà ai suoi edifici un aspetto di convincente solidità e compattezza, e insieme d'insolita eleganza. Direi ch'egli raggiunge queste qualità richiamando l'attenzione del riguardante sullo spessore preciso di qualunque apertura nelle muraglie. Egli infatti metodicamente illumina tutte le aperture rotonde, come nella Nascita di san Tommaso (*pag. 602*) e nel Banchetto di san Luigi (*tavola*), e taglia a sguancio tutti gli spazi oblunghi come in quest'ultima tavola e in quella col Miracolo di san Domenico (*pagina 609*). Quest'ultimo procedimento dà certamente molta ricchezza a una fabbrica, come devono aver notato e spiegato tutti gli scrittori d'architettura trattando di questo argomento affascinante. Pel nostro tema basti dire che il nostro pittore sentiva tanto il valore di questi sguanci profondi che li dette non soltanto alle finestre rettangolari

GIROLAMO DEI LIBRI: LA MORTE DEL BEATO LORENZO GIUSTINIANI.
GIÀ A BERLINO NELLA RACCOLTA SCHWEIZER.

nel Miracolo di san Domenico (*pag. 609*), ma perfino al muro di cinta del giardino; e l' effetto, innegabilmente, è ottimo. Ora sembra che a Verona la bontà di questo metodo sia stata riconosciuta fin dal trecento, se dobbiamo giudicare da una finestra di Santa Anastaia riprodotta dallo Streets (op. cit., pag. 90), e poi giù giù fino al '500, perchè non sono anteriori a questa data i tre quadretti di predella dipinti da Girolamo dei Libri, con la leggenda del Beato Lorenzo Giustiniani, già nella raccolta Schweizer a Berlino (*pag. 635*), ciascuno dei quali contiene almeno una finestra tagliata a sguancio così.

Dell'Italia settentrionale, anzi singolarmente venete, ma niente affatto toscane, sono le sagome delle gambe che reggono le tavole in tutti e due i Banchetti (*tavola e pag. 611*), e anche le sagome degl' intagli nella Cattedra di san Tommaso (*pag. 605*). Nè dobbiamo dimenticare l'aquila ricamata, io credo, apposta, nel panno sotto il palco e ripetuta due volte sulla parete nel Banchetto di san Luigi (*tavola*). Quest'aquila d'oro e d'argento sembra proprio l'arma degli Este. Non sarebbe possibile che fosse stato un segno d'ossequio a quella famiglia sovrana? Queste tavolette possono infatti essere state dipinte per una chiesa del territorio mantovano in occasione delle nozze tra Francesco Gonzaga e Isabella d'Este, celebrate nei primi mesi del 1490.

Nella Venezia, almeno dal 1400 in là, v'era una spiegata tendenza ad accentuare le linee orizzontali in ogni genere di composizione, ma specialmente in architettura. La verticale v'era tollerata solo a patto che proiettandosi sopra la linea del cielo servisse ad accentuare e ad abbellire l'orizzontalità di questa linea. Erano ad ogni costo evitate le diagonali. Si poteva accettarle soltanto se simmetriche, come in un timpano piatto o sui lati d'un obelisco. Mai esse poterono vergognosamente spalancarsi come le gambe d'una ballerina che tira calci con la punta dei piedi; o soltanto apparire asimmetriche come gli spioventi dei tetti nella tradizione gotica.

Nonostante la manchevolezza della mia descrizione, in questa tendenza si può riconoscere la tendenza universalmente detta classica, dalle più antiche architetture d'Egitto e di Babilonia fino a quelle create da noi la cui cultura discende difilato da quei popoli. Questo ritorno al classicismo dopo l'interruzione medievale, Venezia non fece che anticiparlo di due o tre generazioni, e Jacopo Bellini riempie i suoi taccuini di fabbriche le quali, nonostanti le tracce delle frivolezze italo-gotiche, mostrano già una netta preferenza per l'orizzontalità e con essa, come era inevitabile, per l'allineamento e per le masse squadrate delle costruzioni. Mantegna non solo accettò questi gusti ma li liberò dalle esuberanze e dalle puerili assurdità alle quali suo suocero troppo spesso s'abbandonava. I seguaci del Mantegna spinsero anche più oltre questo procedimento, e nell'Annunciazione del Montagnana che è a Padova nella cappella del Palazzo Vescovile (*pag. 634*) e nella Didone di Liberale (*pagina 628*), vediamo piazze cittadine le quali ci anticipano non solo l'ideale architettura presentata ad ogni occasione da Tiziano, dal Tintoretto e, sopra tutti, da Paolo Veronese, ma addirittura quella posta in atto dal Sansovino, dal Sammicheli, dal Palladio e dai loro contemporanei d'altre parti d'Italia.

DOMENICO VENEZIANO: MIRACOLO DI SAN ZANOBI.
CAMBRIDGE, MUSEO FITZWILLIAM.

I pittori di Firenze, per questo rispetto, restarono indietro a quelli di Venezia. Case a sghembo coi tetti ripidi a scivolo, con poggioli a scatola appoggiati a sostegni sottili come fusi, non si potrebbero nemmeno pensare a Venezia in un periodo tanto tardo come quello del cassone di circa il 1450 riprodotto dallo Schubring (op. cit., 139); e le versioni appena migliorate di siffatte architetture nei cassoni dipinti dal Bugiardini oggi a Berlino (ibidem, 806-809), sarebbero sembrate mostruose ai veneziani di quel tempo, cioè tra il 1510 e il 1520. Anche nei due saggi così bellamente classici di piazze cittadine attribuiti con qualche ragione a Pier della Francesca, quello di Urbino e quello di Berlino, le sporgenze del tetto tendono ancóra leggermente alla diagonale, così da sembrarci instabili ed esili se li paragoniamo alla convincente stabilità e al magnifico allineamento delle architetture mantegnesche. L'arte di Toscana che più assomiglia in questo al Mantegna, è l'arte di Sandro Botticelli nei suoi ultimi anni. Per dare un'idea del tipo più alto raggiunto, in questo argomento, dai pittori fiorentini al principio e verso la fine del periodo nel quale le nostre nove tavolette possono essere state dipinte, riproduco due pitture che per caso rappresentano, come il nostro Miracolo di san Domenico (*pag. 609*), la Resurrezione d'un bambino. La prima di queste (*pag. 637*) faceva parte della predella sotto la pala di Santa Lucia dipinta da Domenico Veneziano, e oggi è nel museo Fitzwilliam a Cambridge insieme all'Annunciazione proveniente dalla stessa opera [6]. Il secondo (*pag. 639*) è il notissimo affresco a Santa Trinita di Domenico Ghirlandaio. Le molte diagonali e la mancanza d'allineamento vi producono un effetto ineguale ed agitato che davvero non è proprio dell'arte mediterranea, e in ogni modo è ben lontano dal classico ideale di cui tanto per tempo ci dettero esempi i pittori veneti anche minori d'un Ghirlandaio.

Ma non abbiamo ancóra esaurito le prove che possiamo trarre dal minuto studio dell'architettura in queste nove tavole. C'è, lo so, un limite alla pazienza umana, e anche di queste ricerche, come d'ogni altro piacere dei sensi, viene alla fine la sazietà. Oso credere che quanto abbiamo ormai detto, basti a persuadere gli studiosi che questi dipinti sono veneti e con ogni probabilità veronesi.

Dobbiamo però farci un'altra domanda prima di lasciare questa parte della nostra inchiesta. L'architettura, dopo averci detto dove questi quadri sono stati dipinti, può anche dirci quando sono stati dipinti?

Chi cerca la data esatta d'un'architettura o d'un mobile, deve anche più severamente di chi cerca la data d'una veste o d'una moda, considerare prima di tutto le architetture e i mobili immediatamente più recenti di quelli che ha sotto gli occhi. L'uomo o la donna più inelegante non s'adatteranno mai a portare qualcosa che rimonti al di là dei loro anni più belli. Ma una piazza cittadina può essere circondata sopra un lato da una chiesa che risale al mille e cento o mille e duecento, sull'altro da un palagio comunale fabbricato nel '300 o nel '400, con case tra quella e questo del '500 e del '600. Similmente possiamo essere sicuri che in nessuna casa e in nessun tempo gente di qualità visse mai senza avere accanto a sè molta suppellettile ereditata dagli avi. Da quando l'uomo s'è

DOMENICO GHIRLANDAIO: PARTICOLARE DEL MIRACOLO DI SAN FRANCESCO - FIRENZE, CHIESA DI SANTA TRINITA.

incivilito, esso ha avuto il senso della lontananza nel tempo e della lontananza nello spazio. Questo senso non è proprio nel più profondo cuore dell'umanità? Insomma è certo che gli uomini sono da sempre vissuti in mezzo a mobili e ad opere d'arte di generazioni precedenti alla loro e, talvolta, di terre lontane dalla loro.

Per tornare ai nostri piccoli dipinti, le chiese delle quali vediamo le facciate o gli interni, risalgono tutte al duecento o al trecento, e le case invece al quattrocento. Il problema dunque per noi è di sapere a che quarto di questo secolo e, se è possibile, a quale decennio essi appartengono.

Forse se io avessi dedicato altrettanto tempo della mia vita all'architettura quanto ne ho dedicato alla pittura del quattrocento, le risposte a questi problemi m'uscirebbero fluenti dalla penna; ma così come io sono, la soluzione del problema non mi è molto facile. Pure talune conclusioni mi sembrano ovvie. Questi palazzi sono troppo severi di stile e troppo lontani dal passeggero capriccio che fu il divertimento e la delizia di Jacopo Bellini, per supporli inventati da quest'artista. Eppure essi sono troppo inabitabili o, direi, troppo liberi pel teso spirito del romaneggiante Mantegna. I palazzi delle nostre tavolette tradiscono una mancanza di quella sua severità e insieme un progresso verso un più cosciente odio delle diagonali e verso una più deliberata accentuazione delle orizzontali e verso un più voluto allineamento. I confronti più vicini, in questo senso, alla nostra architettura li abbiamo già notati nel Montagnana (*pag. 634*) e in Liberale (*pag. 628*), e in Francesco Morone (*pag. 631*) [7]. Ora il trittico del Montagnana si sa che è all'incirca del 1495, e le altre opere di poco più antiche [8]. Dall'esame di queste architetture dovremo dunque venire alla evidente conclusione che i nostri nove quadretti sono stati dipinti intorno al 1490.

Forse questa data non è per tutti tanto evidente quanto è per me. Vorrei per ciò documentarla con un'altra ricerca più limitata e meglio definita. La cattedra su cui siede San Tommaso nel quadretto che rappresenta la sua ultima disputa (*pag. 605*), può essere un buon tema per questa ricerca. L'intaglio della cattedra col cimiero fatto di due delfini e d'un vaso di fiori tra essi, e coi fianchi adorni di mezze palmette che hanno quasi la stessa forma dei delfini, ci offre un motivo che almeno di profilo è schiettamente della seconda metà del quattrocento, anzi più vicina al 1500 che al 1450. Se non m'inganno scorgendo un certo sentimento gotico nell'intaglio del fogliame, l'origine veronese di questo ornato dovrebbe essere certa, perchè in nessun'altra parte d'Italia l'estremo intaglio gotico fiorì più fastosamente e più lungamente sopravvisse. Scendendo ai particolari, lo slancio di queste volute e gli aggetti e i trafori già anticipano la spampapanata opulenza di quel cinquecento che a sua volta condusse così logicamente al barocco. Certo quest'intaglio non suggerisce la fermezza del quattrocento toscano. Se guardate in quel tesoro dell'intaglio in legno italiano che è il libro del Guggenheim sulle *Cornici italiane*, vedrete da voi che il delfino, usato non timidamente e seccamente come nella cantoria di San Lorenzo a Firenze, nè araldicamente come nelle pitture di Cosmè Tura, ma, come qui, a guisa d'una mezza palmetta animata e guizzante, appare per la pri-

ERCOLE ROBERTI: PARTICOLARE DEL SAN GIROLAMO - FERRARA, PINACOTECA.

ma volta verso la fine del quattrocento e trionfa dopo il 1500. Sebbene le candeliere del portale nel palazzo di Schifanoia, giustamente dal Venturi date al Cossa, si avvicinino a questo tipo di delfino (Venturi, *Storia*, VII, 3, fig. 467), io non posso ricordarmi d'alcun altro sicuro parallelo a questo nostro motivo di decorazione fuori di quello che si vede sul margine dell'arco nella cornice dipinta pel San Girolamo di Ercole Roberti nella Galleria di Ferrara (*pagina 641*) per lo più assegnato al Tura. Ora questo non potrebbe essere stato dipinto prima del 1475, ed è assai più minuto e più duro del nostro, cioè più vecchio di almeno dieci anni.

E basta sulle indicazioni che possono venirci dall'architettura e dai mobili di questi dipinti per quanto tocca la loro data. Rabbrividisco se immagino quanto uno studioso particolarmente dedicatosi a questi rami dell'arte debba trovare trito e superficiale il procedere del mio ragionamento. Lasciamo, se mai, ch'egli riprenda il tema e faccia meglio. Ma s'ha pur da ammettere che se ciascun esempio da noi citato può sporadicamente trovare un parallelo in altre regioni d'Italia, tutti questi esempi pre-

si insieme indicano unanimi il Veneto come luogo d'origine, e l'ultimo quarto del quattrocento come tempo, anzi l'ultimo quarto bene avanzato.

Adesso cominciamo a considerare un'altra serie di fatti, le vesti cioè delle figure, e vediamo se lo studio del costume conferma o contraddice le conclusioni suddette.

(*Continua nel prossimo fascicolo*)

B. BERENSON.

(1) Raccolta Jarves a New Haven, Connecticut, Stati Uniti, n. 41. Alto 44 cm. e largo 33 cm. Il tappeto reca un disegno con la fenice e il dragone che si crede rappresentino l'insegna dei Ming. Quest'insegna fino ad oggi è stata trovata solo in un altro dipinto italiano, nell'affresco cioè di Domenico Bartolo che rappresenta il Matrimonio dei Trovatelli, nell'Ospedale della Scala a Siena. Un frammento di tappeto con lo stesso disegno si vede nel Museo dell'Imperatore Federico a Berlino, ed è stato frequentemente riprodotto (ad esempio, BODE, *Vorderasiatische Knüpfteppiche*, pag. 9; DIAZ, *Die Kunst der islamitiscen Wölker*, fig. 266; Grijth LEWIS, *The Practical Book of Oriental Rugs*, pag. 332).

(2) Il professore Toesca ha avuto la cortesia di richiamare la mia attenzione sopra una leggenda che è simile a questa e che si narra di san Bernardino da Siena. Egli scrive: « Il bambino tiene, a due riprese, il cartello inscritto *Ave Maria* dimostrando così la sua devozione alla Madonna, come è accennato da tutte le antiche vite di san Bernardino e, tra l'altro, da quella del senese Leonardo Benvoglienti sulla metà del sec. XV, pubblicata in *Analecta Bollandiana*, XXI, 1902, pag. 52 e seguenti. Il Benvoglienti narra che da bambino il Santo fu abituato dalla madre e poi dalle donne che lo allevavano, alla devozione della Madonna; e una Vita scritta da un anonimo aquiliano (*Acta Sanctorum*, 5, 262) aggiunge che spesso fu visto *puerulum ante Virginis imaginem lacrimantem, et salutationem* (cioè *Ave Maria*) *genuflexo amoroso cujusdam suspirii et vocis emissione exprimere*. Forse la leggenda del Santo rielaborata in volgare... avrà qualche particolare che commenti meglio il quadretto; ma intanto mi pare che non ci sia da dubitare sul soggetto di questo e che anche quello di Perugia rappresenti la stessa cosa, benchè il Venturi lo interpreti come « il richiamo alla vita di un fanciullo morto ». (*Storia*, vol. VII, 2, pag. 362). Codesta interpretazione mi sembra impossibile perchè se si trattasse di un miracolo operato dal Santo non mancherebbe la sua figura, come negli altri quadretti di Perugia. »

(3) Mentre si stampano queste pagine, il barone Lazzaroni di Roma ha la bontà di mostrarmi una tavoletta di sua proprietà, con San Tommaso che predica (*pag. 607*). Anch'essa appartiene alla serie che vengo studiando qui. Non voglio togliere al lettore il piacere di far da sè, sulla scorta di questo mio saggio, la minuta analisi del dipinto e di giungere a trovarne la patria, la data e l'autore.

(4) Nella riproduzione questa divina apparizione tanto assomiglia a un San Cristoforo dipinto sulla chiesa o su una tavola appesa contro la facciata della chiesa, che per prudenza ne ho chiesto al signor Charles Bell dell'Ashmolean Museum, ed egli m'ha risposto così: « La figura è certamente un Cristo sotto la forma di un uomo pienamente maturo che regge contro la spalla sinistra la croce... Si tratta senza dubbio d'un'apparizione, e non d'una pittura sulla facciata della chiesa. Il pittore ha infatti con ogni cura cercato di mostrarci che il nimbo dei cherubini e i raggi della luce tagliano le sagome dell'architettura, e s'è sforzato di raggiungere alla meglio una buona prospettiva aerea tanto da dare l'impressione di qualcosa che resta sospeso nell'aria. »

(5) Un identico camino è riprodotto nei *Camini* di Urbani di Gethof (Venezia, 1892, fig. 223).

(6) Sono lieto d'annunciare che tutti e cinque gli scomparti che compongono questa predella, esistono ancóra. Oltre i due suddetti e il ben noto Martirio di Santa Lucia che è a Berlino, uno rappresentante il giovane Battista errante nel deserto è adesso in possesso del signor Carl Hamilton di Nuova York; e il quinto, rappresentante le stimmate di San Francesco, era di recente nelle mani del signor Julius Böhler a Monaco. Mi propongo di pubblicarli come un nuovo contributo alla migliore conoscenza di Domenico Veneziano e del suo cómpito nell'arte fiorentina.

(7) Vedi anche il quadro di Berlino (N. 1175) rappresentante un Fidanzamento (*fig. 23*). Per anni l'ho attribuito a Michele da Verona, ma adesso credo che sia di Francesco Morone e che sia stato dipinto sùbito dopo il 1490.

(8) Nel quadro di Liberale si vedono influssi dal Montagna più maturo, specie nei due uomini col mantello a mezza distanza verso sinistra. Il Montagna lavorò a San Nazzaro e Celso in Verona tra il 1504 e il 1506. Quanto al Sansone e Dalila di Francesco Morone, certo nessuno penserà di dargli una data anteriore al 1500.

LACCHE VENEZIANE DEL SECOLO XVIII.

Col 1679 a Venezia le periodiche adunanze della nobilissima "*Arte dei Depentori*" sono piuttosto agitate e discordi; i pittori, quelli che esercitano, o per lo meno credono di esercitare la vera e grande arte, per ragioni di dignità vogliono separarsi dai loro confratelli che stendono colori su casse, porte e simili umili oggetti.

L'"*Arte dei Depentori*" infatti sin dal 1386, senza alcuna distinzione, inscriveva nella propria matricola artisti sommi e modestissimi artigiani, che noi oggi chiameremmo verniciatori; tuttavia Vincenzo Catena, Tiziano, Paolo Veronese non isdegnarono di esser chiamati "depentori" e di avere nell'*Arte* gli stessi doveri e diritti dei doratori, cuoridoro, miniadori, disegnatori, mascareri e cartolari.

I tempi però mutarono: nel 1679 Pietro Liberi cavaliere e conte con tutti i suoi colleghi d'arte si sentono menomati da tale "profusa unione" (1); non potendo impedire l'uso del pennello ai troppo umili confratelli, tanto si agitano che nel 1691 "rotto l'arte" riescono a costituire il solenne e dignitoso *Collegio dei Pittori*, nè più frequentano le case e l'albergo che l'*Arte* possedeva in Santa Sofia, dono fraterno di Vincenzo Catena (2) e neppure li trattiene il pensiero che il Senato stesso non teneva in dispregio la secolare corporazione ai membri della quale aveva concesso il privilegio di portar la spada nelle pubbliche e solenni cerimonie (3).

Gli umili, disprezzati "depentori" perdettero così "il primo colonnello e il principale e il più nobile" della loro *Arte* (4). Il gastaldo, Ariolo Rogantin interprete dell'unanime sentimento dei confratelli, con profonda amarezza ne piangeva l'esodo ancora nel 1754 davanti al Nobil Uomo Marc'Antonio Dolfin che doveva stendere un *Processo Informativo* da presentare agli Inquisitori alle Arti, i severi magistrati che disciplinavano la molteplice attività degli industri artefici della dominante.

La lamentata secessione degli artisti maggiori non soffocò l'arte dei depentori, che anzi trovò modo di aggiungere una nuova e bella pagina alla già gloriosa sua storia. Questa pagina smagliante di colori la scrissero i "depentori" coltivando con squisito senso d'arte le lacche, una novità non solo per Venezia ma per l'Europa intera. Quanto all'applicazione tecnica l'artefice veneziano, sebbene con procedimento diverso da quello usato per la decorazione di mobili e oggetti laccati, conosceva l'uso della lacca e delle vernici orientali sin dalla fine del'500, dal tempo in cui egli ornava di fantasiosi rabeschi i comparti delle caratteristiche rilegature a cassettone di gusto persiano, che a Venezia ebbero tanta voga per tutto il sec. XVII.

Da secoli al "depentore" era affidata la decorazione di mobili e oggetti d'uso quotidiano. Per la sua abilità tecnica esso era sempre stato un temibile concorrente, e in fatto di vernici pochi lo potevano superare: la trasparentissima vernice alla "alla veneziana" ch'egli componeva destava la meraviglia in tutta Europa. Ma il periodo più felice del nostro depentore è proprio il'700; inopinatamente, grazie alla voga per le decorazioni a lacca, la sua opera diventa indi-

TRESPOLO: PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII.
VENEZIA, MUSEO CORRER.

dispensabile per chi vuol avere una casa delicatamente confortevole, in armonia coi gusti del tempo e i capricci della moda.

Ma la denominazione di laccatore non appare dagli atti ufficiali dell'Arte: essi rimasero "depentori". E neppure si può dire siano stati numerosi; nel 1754 Venezia ospitava venticinque capimaestri, aumentati nel 1773, secondo i *Fogli dimostrativi* presentati alla Deputazione Estraordinaria alle Arti [8], ma nel computo erano stati compresi anche i doratori, i mascareri e i miniatori, che erano aiutati da poche decine di garzoni e lavoranti, sparsi in trentacinque botteghe.

Al grado di capomaestro non si arrivava se non dopo sette anni di tirocinio, dei quali cinque di garzonato e due di lavorante: dopo aver superato una prova davanti ai periti e pagato una buona entrata all'Arte, che era una delle più liberali ammettendo nel proprio seno anche i forestieri. Unici requisiti indispensabili: abilità tecnica e il pagamento della tassa.

Le lacche, lucide e morbide, colla porcellana costituiscono una delle più fini espressioni d'arte decorativa che la vecchia Asia, benchè a malincuore, sul finir del sec. XVII ha abbandonato all'Europa, che se ne impadronisce con entusiasmo qualche volta eccessivo.

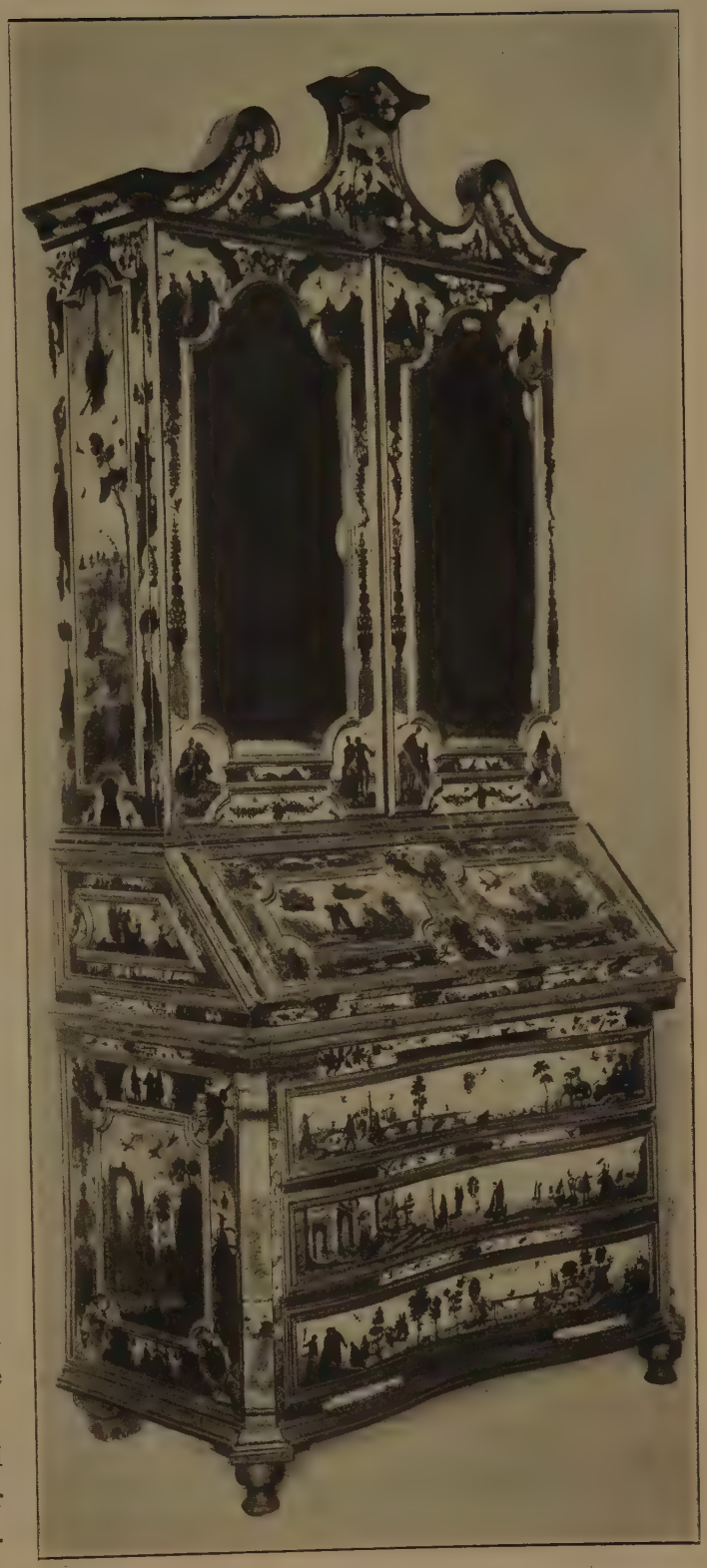
Enormi guadagni realizzarono gli importatori portoghesi, olandesi e della Compagnia delle Indie che a peso d'oro vendevano a Londra e a Parigi le deliziose lacche di China e di Giappone. In pochissimi anni la smania di possedere oggetti e mobili laccati aveva pervaso tutta Europa, tanto che grandi mobilieri parigini furono costretti a mandare in China i loro mobili o parti di essi onde vi fossero laccati. Ma tali mobili pel loro alto

prezzo non erano accessibili a tutte le borse, e ben presto si fece imperiosa la necessità di trovare vernici simili alla chinese. Sul finir del '600 già si erano verificati fortunati tentativi di imitazione. In Italia i primi di essi avvengono a Venezia, e la nuova decorazione del primo quarto del sec. XVIII, continua sino alla fine del '700.

La moda delle "lacche alla chinese" giunge a Venezia a buon punto per incontrarvi un successo completo; essa vi è accolta quando le forme della vita sociale si fanno più raffinate e delicate, quando i patrizi le superbe sale dei palazzi aviti apron solo per le solenni cerimonie, e la giornata amano passare nelle gaie e raccolte salette dei "ridotti" e dei "casini", quando ogni manifestazione della vita abdica all'enfasi spagnolesca e gusta i piaceri intimi della conversazione e della musica, quando la donna instaura il suo regno per cui tutto, dall'abito all'arredamento stesso della casa, deve essere come lei squisitamente aggraziato.

Alle piccole salette dei "ridotti" o dei "casini" mal s'addicevano le solenni e pesanti moli del mobilio secentesco, tronfio di scolture dorate, carico di pietre dure; col nuovo ambiente si richiede, oltre alla grazia della forma, una squisita armonia di tinte, poichè le pareti più non sono coperte dai velluti e dai damaschi a tinte forti: ora dominano i broccatelli e i lampassi dai colori tenui che sembrano riflettere la leggerezza e la giocondità della conversazione dell'amabile padrona di casa.

Se lo stipettaio costringe il legno a molli contorsioni e crea mobili confacenti per proporzione e forma all'ambiente, il "depentor" li armonizza nel modo più perfetto, mantenendo molto spesso uno stretto lega-



SCRIVANIA CON ALZATA DECORATA DA STAMPE RITAGLIATE - PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII - MILANO, MUSEO CIVICO.

SCRIVANIA CON ALZATA. DECORAZIONI POLICROME A COMPARTI.

PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, RACCOLTA STUCKY.

me fra il mobile e la decorazione nelle pareti e nei soffitti, di stucchi e di stoffe. All'affermarsi della voga per la lacca egli non esita ad adottare nelle linee generali la tecnica orientale che gl'impone un lungo e minuto lavoro ed una particolare finitezza di esecuzione, ben sapendo che la sua opera deve sostenere il paragone e la concorrenza delle belle lacche importate dall'Oriente. A differenza del laccatore parigino, il veneziano non può contare sulla protezione di Luigi XIV o di Mazarino, nè lo conforta l'incoraggiamento e la lode di Voltaire e nemmeno ha l'appoggio di M.me de Pompadour. Lotta vittoriosamente coi " remesseri " che intarsiando par che dipingano, s'impone per l'abilità tecnica e soprattutto per la fertilità del vivido ingegno; egli il successo ottiene esclusivamente dalla sua opera, mancandogli, fra l'altro, l'ausilio del bronzista, che, a

LA STESSA CHIUSA - VENEZIA, RACCOLTA STUCKY.

OGGETTI DA TOELETTE: POLICROMIE SU FONDO ROSSO - PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA. RACCOLTA BAROZZI.

CASSETTONE GIÀ APPARTENUTO AI CALBO-CROTTA: DECORAZIONE A RILIEVO D'ORO SU FONDO VERDE - PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, MUSEO CORRER.

CASSETTONE: FIORI SU FONDO VERDE - METÀ DEL SEC. XVIII - PADOVA, MUSEO CIVICO.

Parigi specialmente, è il prezioso e quasi indispensabile collaboratore di tutti i decoratori del mobile, compresi i più celebrati laccatori.

Come tutti laccatori europei, non esclusi i fratelli Martin, il "depentor" veneziano inizia la sua carriera tenendosi molto vicino ai modelli di China, dai quali con una certa fedeltà si sforza di riprodurre le caratteristiche figurine, le pagode, il paesaggio dalla strana prospettiva: il tutto è dipinto d'oro su fondo nero o rosso e non sempre su superfici piane.

In questo genere sono tipici i cassettoni a piano calatoio, sovente con un credenzino sovrapposto che per la loro forma dritta e le timidi cimase sembrano opera di uno stipettaio della fine del secolo XVII o dei primissimi del XVIII.

Verso la metà del '700 a Venezia il laccatore si è emancipato dalla servile imitazione; egli a buon diritto può dichiararsi "pittore alla chinese" perchè ha acquistato una sua caratteristica personalità, e l'esotismo della sua opera è più formale che sostanziale. Egli ora lavora di fantasia,

CASSETTONE A FONDO CHIARO, FIORI POLICROMI E RILIEVI DORATI.
PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, MUSEO CORRER.

e crea: se i suoi chinesi confrontati cogli autentici risultano falsi non dobbiamo lagnarcene, in compenso essi sono pieni di vita e di giocondità non priva di un certo spirito satirico. Si tratta quasi sempre di gruppi di poche figure in cui domina il mandarino dai baffi spioventi, il lungo codino serpeggiante, al quale fa riscontro la damina dalla lunga clamide, il ventaglio fiorito di peonie e l'inevitabile parasole a pagoda. Mandarini e dame sfoggiano un lusso veramente fantastico e compongono scene che sembran l'eco di una festa carnevalesca: ecco i voluttuosi fumatori d'oppio, le danzatrici leggere come farfalle, le molli principesse Tartare imperanti sopra la turba dei servi mongoli prosternati a terra: i padiglioni e le pagode sono inghirlandati di fiori. La fauna ricorda il lontano Oriente cogli elefanti dalle sfarzose gualdrappe, i cammelli, gli struzzi, i fagiani, i pappagalli, le scimmie dall'aria motteggiatrice. Qualche volta al posto della dama mollemente sdraiata nella portantina compaiono fieri guerrieri dalle lunghe lance falcate agitanti l'ampio vessillo sul quale ondeggia terribile il drago dei Ming. Tutto questo mondo irreale e fantastico come una

fiaba del Gozzi, il nostro "depentore" ha conosciuto attraverso le lacche originali e le porcellane orientali, ma nella interpretazione non ha voluto allontanarsi dalla sua diletta Venezia. Se osserviamo un po' attentamente queste chineserie ci accorgiamo subito che il mandarino, la dama, i mongoli hanno atteggiamenti ed espressioni che vediamo ripetuti nella realtà ogni giorno ed ogni ora dal patrizio e dalle damine che contegnosi o svenevoli affollano piazza San Marco, sorbono la cioccolata al Caffè Florian, o cinguettano nei palchetti dei numerosi teatri della Dominante. Certo al nostro laccatore era giunta la notizia delle fantasiose composizioni del Tiepolo che lo commossero e sedussero; i goderecci episodi della vita del Celeste Impero ch'egli dipinge ora in oro, ora a colori sul mobile, sulla scatola o sul vassoio, per quanto pallido e ingenuo sono un riflesso dell'arte del grande Maestro pel quale l'esotismo non fu che il pretesto per una più brillante libera e vivace festa di colori e di forme eleganti senza alcuna preoccupazione di fedeltà alla realtà. E, come poteva, qualche cosa di simile riescì di fare anche al laccatore.

Se tutti a Venezia folleggiavano per le lacche, molti non trovavano del tutto commendabile lo strano accoppiamento di decorazioni esotiche a forme europee, anzi peculiarmente veneziane. Ma anche per questi il bravo "depentore" ha provveduto, e contemporaneamente alle chineserie dalla metà del '700 si coltivano due altri generi di lacca: quello figurato e il floreale, che ispirati dall'arte e dalla natura occidentali risultano più in carattere colle suppellettili decorate.

Nel genere figurato il motivo è dato dalla concezione arcadica della natura che ispira poeti e pittori del tempo: il laccatore riproduce scene idilliche, pastorali, pescherecce colla stessa leggerezza dell'abatino che compone madrigali per nozze e monacazioni. Come all'abatino il minimo episodio della vita d'Arcadia basta per tratteggiare un delicato quadretto, così al nostro artefice due o tre figurine sono sufficienti a riempire lo specchio di una sportella o il coperchio di una grande scatola. Egli non dimentica mai l'uso a cui è destinato l'oggetto che gli viene affidato per la decorazione. E con spiccato senso di opportunità non lo trasforma in un inutile e mediocre quadro coprendone tutta la superficie di figure e di ornati; dal modello pittorico dal quale trae ispirazione, toglie gli elementi più salienti facendoli risaltare sui fondi a tinta unita, entro contorni d'oro. I suoi modelli li possiamo ricercare fra le scene campestri del Ricci, dello Zaiss dello Zuccarelli del Canal. E poichè il mobile o il sopramobile laccato è destinato quasi sempre a un "ridotto" o a un "casino" alle tinte crude di fondo, succedono le tenui e le gaie: quindi il rosso vivo, il rosa in tutte le sue delicate sfumature, il verde oliva, il bleu indaco o ardesia, il giallo chiaro, circoscritti dal minuto e intricatissimo intreccio d'oro delle incorniciature.

Un trattatista del tempo scriveva che "un'estrema pazienza, un gusto di proprietà nel lavoro, un ingegno un po' lento, passioni dolci, un'indole tranquilla sembrano dover indurre l'artista a scegliere i fiori per l'oggetto della sua imitazione" e per vero le lacche fiorate veneziane rispondono perfettamente a tutti questi requisiti, pur con una certa spigliatezza di tocco, do-

CASSETTONE: DECORAZIONE POLICROMA DI FIORI E UCCELLI SU FONDO VERDE - METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, RACCOLTA STUCKY.

vuta alla foga dell'improvvisazione. Il laccatore ci presenta il fiore in tutte le sue fasi, dal tenero bocciolo stillante rugiada alle corolle sfolgoranti tutta la pompa delle tinte baciate dal sole, e nello stesso mazzo lega la rosa, il giglio, il tulipano, il garofano col semplice ed umile fior di campo quale la margherita, il ranuncolo, il fiordaliso, il papavero. In queste variopinte decorazioni floreali la vita animale è solo rappresentata dalle farfalle, dagli uccelli e da coleotteri che volano leggeri da fiore a fiore sul fondo chiaro generalmente verde. Anche l'albero d'alto fusto ha dato lo spunto non poche volte a decorazioni, specie in oro, e il motivo prescritto è il caratteristico pino tiepolesco dai rami spioventi e piramidali, sotto ai quali son ricoverati o mandarini dalle lunghe pipe o coppie in dolce colloquio.

Quanto agli accessori secondari il laccatore veneziano non la cede al parigino e gareggia anche col chinese e col giapponese; si osservi la varietà e l'eleganza dei suoi fregi, cartelle, cornici, contorni che sono veramente ammirabili, e solo riconoscono per degni rivali i decoratori che incidevano per l'Albrizzi o per Teodoro Viero, per il Palese o lo Zatta.

Qualche volta però, la saggia economia manca al "depentore" che cade in facili eccessi ai quali lo trascina la sua abilità di disegnatore. Ma questo è un difetto che gli deve essere perdonato perchè troppo spesso comune agli stessi maestri dell'arte della lacca, gli orientali. Il pregio delle lacche orientali è dato anche dai fondi a tinta unita, dorato o alla venturina, in cui il colore sotto la brillante vernice appare in ogni parte compatto come uno smalto e dà rilievo alle decorazioni. Di questa risorsa cromatica l'artefice veneziano tien calcolo, destinando larghe zone ai fondi uniti. Molti artefici ottengono ottimi risultati cromatici escludendo quasi le pitture, e velando il fondo d'oro con tinte unite e sufficientemente trasparenti da permettere i riflessi metallici, brillanti e cangianti.

Nella esecuzione dei motivi decorativi, siano essi figure o fiori, bisogna convenire che l'opera del laccatore veneziano confrontata con quella del suo collega parigino risulta meno preziosa; vi si nota una certa trascuratezza nei particolari, pare quasi che il veneziano abbia rapidamente schizzato un fantastico sogno, mentre il parigino più raffinato e meno impulsivo ci descrive, miniandolo, con cura amorosa un mondo irreale e meraviglioso. Al laccatore veneziano preme che l'effetto decorativo, oltre che dalla vivacità delle tinte, sia raggiunto sopra tutto dalla disinvolta spontaneità delle figure, alle quali non vuol togliere espressione con ritocchi e rifiniture; egli anche quando segue un modello più che copiare interpreta, e si sforza di dare alla propria opera un'impronta personale.

Non so se possano essere considerati superiori ai veneziani i laccatori inglesi e olandesi, così ligi al modello d'Oriente e così amanti delle superfici piane. L'artefice veneziano si compiace delle difficoltà perchè lo vediamo stendere il gesso e la colla sulle superfici le più irregolari, passar lacca sulle più complicate scorniciature, introdurla nei più minuti meandri e nei riccioli più capricciosi. Sarebbe temerario fare confronti con le lacche cinesi e giapponesi; in fatto di lacche gli antichi artefici dell'Estremo Oriente furono e sono insupe-

CASSETTONCINI: DECORAZIONE ROSSA DI FIORI SU FONDO CHIARO - SECONDA METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, FONDAZIONE QUERINI-STAMPALIA.

OGGETTI DA TOELETTE: DECORAZIONI FLOREALI SU FONDO CHIARO.
METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, RACCOLTA STUCKY.

rabili, e nessuno in Europa potè pareggiarli.

Dal Processo informativo sull'Arte dei Depentori ordinato dal Senato Veneto nel 1754, sappiamo che " uno depentor in materia d'ornato è obbligato a saper far tutto [5]" così dichiarava il Gastaldo dell'Arte a Sua Eccellenza Marc'Antonio Dolfin Inquisitor alle Arti. È la verità, anzi qualche cosa di meno della verità, poichè sorprende la facilità colla quale il " depentor " muta di genere e di stile.

Verso la metà del '700 ci appare come la genuina espressione di quella caratteristica irrequietezza settecentesca che nelle arti minori non conosce limiti alla propria sbrigliata fantasia, ma alla fine del secolo, una rigorosa compostezza, una contegnosa e raccolta grazia lo ispirano. Persino la smagliante tavolozza ha cambiato: poche tinte, bianco, azzurro, verde, rosa, giallo tenui, gli bastano per intrecciar festoni e ghirlande dove prima a piene mani aveva profuso fiori e farfalle; medaglioni con simboli han preso il posto delle pastorelle d'Arcadia e degli accidiosi chinesi. Solo è rimasta la fertilità della fantasia e l'abilità tecnica.

Per quasi tutto il secolo il " depentor " è chiamato a decorar casini e ridotti, e i frequentatori della fiera dell'Ascensione in piazza San Marco sostano a lungo davanti

VASSOI: METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, RACCOLTA BAROZZI.

SPECCHIO: METÀ DEL SEC. XVIII.

VENEZIA, MUSEO CORRER.

le sue improvvisate botteghe, attratti dalla magnifica varietà di cose utili ed inutili ma tutte per mille modi seducenti: si passa dal mobilio flessuosamente aggraziato, cassettoni, scrivanie, tavolini, armadi dalla cimasa ondulata e svelta con scorniciature pittoresche, alle scatole, astucci, agorai, cofanetti, vassoi quadrati, esagonali, ovali, rotondi, bizzarramente sagomati ; le damine e i cicisbei ne sono così ghiotti che il povero " depentor " per soddisfare tante ed insistenti richieste deve ricorrere alla volonterosa collaborazione del calcografo.

Poichè notevole e lunga cura richiedevano le decorazioni, il " depentore " pensò di applicare agli oggetti le stampe che incessantemente le numerose calcografie veneziane producevano, tanto più che molte di quelle incisioni gli avevano fornito i modelli delle decorazioni più gradite e ricercate.

TAVOLINO: DECORAZIONE ROSSA SU FONDO GIALLO CHIARO. METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, MUSEO CORRER,

Ecco così nella sua bottega il garzone intento a ritagliare accuratamente dalle incisioni di Marco Ricci, dello Zaiss, dello Zuccarelli, dell'Amigoni, del Wagner e del Dall'Acqua il particolare più saliente, che applicato con colla forte alla superfice del mobile o della scatola, veniva dipinto e incorniciato con ornati tracciati rapidamente a mano; spesso anche gli ornati erano ritagliati dalle splendide serie di contorni calcografici dell'Albrizzi. Una volta applicate e dipinte, queste decorazioni di carta venivano difese dai molteplici strati della trasparente sandracca. Questo tipo di lacca, economico e meno fino ebbe però un grandissimo successo tanto che i Remondini di Bassano ancora sul finir del '700 facevan incidere su carte speciali, sottili e morbide, decorazioni appositamente ideate "per distagliare ad uso di fruttiere scatole e adornamenti di gabinetti" come si legge nei loro cataloghi. Moltissime di queste stampe erano importate anche da Parigi e da Augusta.

Le lacche a decorazione cartacea, richie-

dendo minore abilità tecnica, furono coltivate da artefici che sovente non seppero mantenere una sapiente economia nella distribuzione del materiale decorativo, confusero tipi e generi, applicando a casaccio e senza nessun criterio fiori, figure, scene cinegetiche e chinesi: ed a questo proposito è caratteristico il bel *bureau* con credenzino decorato da stampe di origine francese e veneziana che si conserva nel Museo Artistico di Milano. Tuttavia non sono mancati gli artefici che accuratamente sforbiciarono, miniarono e laccarono le serie degli Elementi, delle Stagioni, delle Arti pubblicate dal Wagner e che ottennero effetti da reggere il paragone con quelli vivacemente schizzati dal depentore.

Non si creda però che il gran favore incontrato dalle lacche abbia assicurata una vita tranquilla e prospera all'*Arte dei Depentori* e ai laccatori in particolare. Il Gastaldo dell'*Arte* nel 1754 dichiarava nel *Processo informativo* già citato, che il depinger con colori spettava esclusivamente al depentore e si lagnava della concorrenza dei doratori, specialmente nella decorazione delle " soazze ", le cornici che spesso a Venezia han zone laccate fra le mirabili sculture e gli intagli. Per verità gli indoratori negavano al depentore il diritto di usare dell'oro, e su di cui " verte contesa che non è stata mai chiusa " quel che è certo si è che " il cibo proprio del depentor è il solo dipinger e per incidente dorar a mordente ".

Ma le condizioni dei depentori col progredir del tempo, si fanno precarie; il Gastaldo del 1771 denunciava all'Inquisitore alle Arti le frequenti " contraffazioni " e l' " eccesso del dispotismo che esercitano i pittori sopra tutte le specie di lavori prescindendo dall'istituto nostro da loro disprezzato e conculcato " (5), sostituendosi al depentore, appaltando lavori di decorazione che secondo le regole stabilite erano di spettanza degli artefici. Pare anzi che pittori di alta fama non sdegnassero di apprestare decorazioni a lacca; basti ricordare le magnifiche porte di Palazzo Rezzonico dovute al Tiepolo.

Anche il fastoso mobilio (ora al Civico Museo Correr di Venezia) che i Calbo-Crotta commisero ad ignoto laccatore della metà del '700, tradisce la mente di un artista rotto a tutti gli accorgimenti decorativi, ed altrettanto dicasi per le suntuose porte di casa Papadopoli; in questi due casi il depentore deve aver limitato la sua opera all'esecuzione, spiegando uno squisito senso artistico sorretto da una abilità tecnica non comune. Nel *bureau* che il comm. Stuky gentilmente ci ha permesso di fotografare, si è quasi tentati di scorgere la mano di un vero pittore tanto son freschi e profumati i fiori che rallegrano il maestoso mobile. Del resto a Parigi i fratelli Martin ebbero un predecessore in Watteau e un concorrente in Bérain e in Pillement che ben lieti si offersero per disegnare e dirigere decorazioni in lacca pei mobili destinati alla Pompadour.

E poichè siamo in materia di lacche forse non sarà inopportuno accennare la parte avuta dagli italiani nella divulgazione di questa gentile e raffinata arte che sino alla fine del '600 fu un privilegio dell'Estremo Oriente.

L'Europa le prime lacche orientali conobbe sul principio del sec. XVII per mezzo dei Portoghesi; ma i veri rivelatori dei pregi

POLTRONA, SEDIA E TRESPOLO A DECORAZIONE FLOREALE - METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA. RACCOLTA STUCKY.

e della composizione della meravigliosa vernice furono i Padri della Compagnia di Gesù, che seguendo le orme di Francesco Saverio erano penetrati in tutte le provincie del Celeste Impero, e si erano spinti anche nel Giappone. Notizie su lacche cinesi troviamo nell'*Atlante* pubblicato dal padre Martino Martini da Trento nel 1655 e sulla *Cina Illustrata* del padre Atanasio Kirker nel 1677, dal quale apprendiamo pure che il primo tentativo di imitazione avvenne in Italia poco dopo la metà del '600 per opera dell'agostiniano Eustacchio Jamart la cui ricetta molto s'avvicina a quella degli orientali.

Ma il più valido e competente divulgatore in Italia delle lacche cinesi è il padre Filippo Bonanni che nel 1720 a Roma dal Placho fa stampare un *Trattato sopra la vernice detta comunemente Cinese*; e il De Rossi ne fece una seconda edizione nel 1731.

Anche a Venezia, nel 1766 lo stampatore Garbo pubblicava una seconda edizione di un *Trattato di miniatura*, con la dichiarazione di molti segreti per fare fra l'altro la vernice della China, proponendone diverse ricette.

Il trattato del Bonanni pei laccatori deve esser stato una miniera preziosissima di informazione e di precetti tecnici. Il buon frate con una tenacia veramente singolare nulla trascurò per possedere la ricetta troppo gelosamente celata dagli artefici impareggiabili ed insuperati dell'Estremo Oriente. Mediante minute e persistenti indagini condotte a mezzo dei suoi confratelli in religione missionari in China e Giappone, era riuscito a conoscere con esattezza le materie che compongono le lacche cinesi, e la loro preparazione, anzi aveva avuto la ventura di poter fare degli esperimenti a Firenze con autentiche vernici cinesi, che il Granduca Cosimo III di Toscana aveva messo a sua disposizione.

La ricetta proposta dal Bonanni è a base di gomma copale, pece greca, olio cotto e spaltro, ma verso la metà del '700 le ricette si moltiplicano; a Venezia però si è fedeli alla resina orientale colla quale si preparava la sandracca. Anche alla tecnica per le decorazioni il Bonanni ha esteso le sue investigazioni, e i consigli e le regole da lui suggerite sono in generale seguite dai laccatori, specie veneziani. Il laccatore preferiva che tanto il mobile quanto qualsiasi altro oggetto da decorare, fosse costrutto in "cirmolo", un pino del Cadore assai comune a Venezia e che era amato anche dagli intagliatori per la sua leggerezza e per non essere soggetto alle contorsioni prodotte dall'atmosfera.

Il processo della laccatura, in se assai semplice, è un seguito di operazioni molto delicate che richiedono la massima precisione. Un trattista del tempo, il Watrin (7) ha scritto che tutto il segreto sta nell'abilità del disegno e della mano; che la maggior difficoltà s'incontra nell'uso della pasta e del mordente. L'artefice doveva prima di tutto accuratamente levigare la superfice lignea, sulla quale poi stendeva un sottilissimo velo di pastiglia ottenuta sciogliendo nella colla del gesso finissimo, impalpabile. Questo sottilissimo strato, sotto il quale scompaiono le connessure, riveste in ogni parte l'oggetto; una volta bene essicato, con fine carta vetrata e coll'agata era lisciato, levigato in modo da togliere ogni minima asperità e acquistare al tatto una caratteristica morbidezza. Allora si iniziava l'opera di deco-

LETTO: LACCA VERDE SCURO A RIFLESSI DORATI - METÀ DEL SEC. XVIII - VENEZIA, RACCOLTA STUCKY.

razione, prima col dare la tinta del fondo, poi col dipingervi i motivi decorativi.

Le decorazioni sono dipinte a tempera, e quelle dorate rilevate in nero o a colore con tratti di penna d'oca. Ottenuta la completa essicazione delle pitture il laccatore deve difenderle sotto molteplici strati di " sandracca " che in fondo ha lo stesso ufficio dell'invetriatura delle porcellane e delle majoliche, essendo essa trasparente, compatta, liscia, brillante, morbida al tatto. e impermeabile. Era necessario verniciare l'oggetto sino diciotto volte, facendo essicare perfettamente ogni strato e senza che mai apparissero anche le minime traccie del più fine pennello.

Per le decorazioni a rilievo, l'artefice fa opera di plastica e di pittura ad un tempo. Egli seguendo le tracce del disegno, dal pennello deve far colare la fluida pastiglia di gesso e colla e industriarsi in modo che la pastiglia sia equamente distribuita, e i diversi piani risultino esatti e sopratutto morbidi. La pastiglia benchè fluida ha una certa densità ma all'artefice è vietato l'uso di qualsiasi stecca per le correzioni: si ottiene così una specie di bassorilievo, dello spessore di pochissimi millimetri che in seguito sarà dipinto a colori, o rivestito d'oro a mordente. Per un maggior risalto dei piani l'artefice ricorrerà alla penna d'oca scrivendo i dettagli e le ombre che non era possibile fare col pennello. E anche queste lacche vanno verniciate. La " sandracca " in genere si otteneva facendo sciogliere nello spirito la gomma lacca: e ne veniva una vernice densa, vischiosa, di un bel colore d'ambra trasparente che il tempo dorava.

La moda per le lacche tramonta con l' "Impero"; il " depentore " e la sua gloriosa arte son travolti dalla bufera che pon fine alla Serenissima Repubblica di Venezia e il variopinto mobilio laccato è relegato in soffitta. Qualche vecchio artefice malinconicamente aggrappato al passato ancora dipinge a lacca cassettoni, sedie e poltrone, ma invano attende committenti che gli chiedan fiori e figure: è il momento in cui trionfano la linea retta e le tinte unite. Finchè le vecchie lacche, ingiallite dal tempo ma sempre morbide e lucide, dagli appartamenti patrizi finiscono nel buio ed angusto bugigattolo del rigattiere.

Tuttavia l'arte della lacca a Venezia non perì, tanto che oggi le sue botteghe son forse le più fornite d'Italia. Purtroppo l'antiquario è il loro principale se non unico committente. Come mai gli odierni laccatori non s'accorgono che i loro antecessori il successo conseguirono sopratutto imprimendo un carattere alla loro opera? Come mai non s'accorgono che il " depentore " non fu copista e tanto meno falsificatore e partecipò attivamente e brillantemente al movimento artistico del suo tempo? Veramente il " depentore " non deve aver goduto la fiducia degli antiquari.

GIUSEPPE MORAZZONI.

(1) MOLMENTI P.: *La storia di Venezia nella vita privata*, Vol III, pag. 121.

(2) SAGREDO G.; *Sulle consorterie delle Arti edificative in Venezia*, pag. 124 e seg.

(3) GALLINOLI: *Memarie venete*, Vol. I., pag. 316.

(4) *Venezia Archivio di Stato.* Inquisitori alle Arti, Busta 33,

(5) *Venezia Archivio di Stato*, loc, cit.

(6) SAGREDO G.: *Op. cit.*, pag. 123.

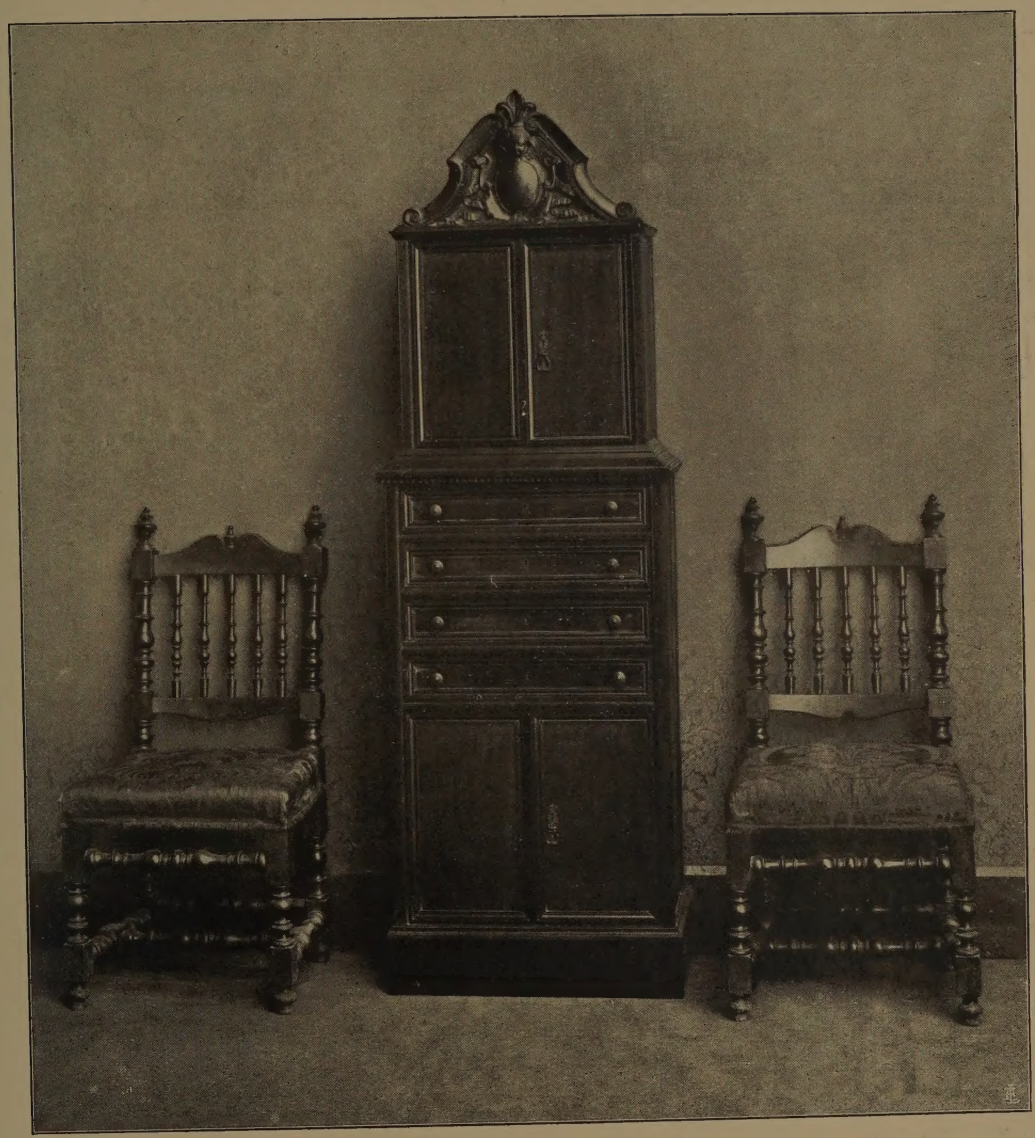
(7) WATRIN: *L'art du peintre, doreur vernisseur, etc.*

(8) *Venezia, Archivio di Stato.* Inquisitori alle Arti, Busta 33 e Busta 2.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti

RIPRODUZIONI DI MOBILI ITALIANI ANTICHI



MOBILE E SEDIE XVI SECOLO.

MILANO - ROMA - "DUCROT" - NAPOLI - PALERMO

VT VEHE
MENTER
ARDEAT